جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغـــــات

قسم : اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :......................

رقم التسجيل :13/MD12/039

تعدد الذوات في رواية«كوابيس بيروت» لغادة السمان

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

سميحة تركي

تاريخ المناقشة 2015/06/03.

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

- د. عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيسا.
- د. سليني نورالدين	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
- د. عبد اللطيف	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَة

مقدمة :

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين حمداً كثيرا دائما لا انقطاع له ولا أمد والصلاة والسلام على المصطفى محمد الصادق الأمين، و على آله وصحبه ومن اتبعه بإحسان إلى يوم الدين وبعد :

نُظِر إلى موضوع الذات على أنَّه موضوع متشعب الجوانب باعتباره نواة البحث لعدة علوم إنسانية مثل: الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع ...، كما نجده أيضا في مجال الآداب بالإضافة إلى التداخل الذي يشير إليه الباحثون والقائم بين مصطلح: الذات، الأنا، الشخصية وتقاربه في الدلالة، إذ هي مرتبطة بالفرد كعنصراً في المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به.

ولأن بحثي عن تعدد الذوات في الرواية، هذا الجنس الأدبي المنتشر بكثرة لدى جمهور القراء فهي الفضاء الواسع الذي يسمح للمبدع بطرح جميع انشغالاته والتعبير عن اهتماماته نظرا لطولها وتعدد أزمنتها وأمكنتها واستيعابها لعدة شخصيات وأحداث فكان اختياري متوقف على رواية "كوابيس بيروت" لغادة السمان"، هذا الموروث الأدبي الفريد، نظرا لما تحمله من روافد معرفية وقدرة إبداعية عظيمة، وقد كانت دافعا من دوافع اختياري لهذا الموضوع .

ولأن الموضوع الرئيسي للبحث هو تعدد الذوات داخل الرواية أدى بي إلى طرح التساؤلات التالية:

- كيف تتجلى الذات داخل النص الروائي ؟
- هل يعتمد الناص المسافة بين الشخصية والذات والمؤلف أم تتداخل المفاهيم تبعا لمنطق الرواية الكلاسيكية ؟
- ما هي الآليات التي يعتمدها الناص في تشكيل الذات داخل النص ؟
- ما هي أبعاد الذات ووظائفها في إنتاج الدلالة ؟

هي أسئلة يمكن الإجابة عنها من خلال هذا البحث التي اقتضت منهجية البحث تقسيمه إلى مقدمة وفصلين وخاتمة ، الفصل الأول جاء بعنوان: الذات / الرواية بحث في المصطلحات من حيث النشأة والصيرورة ، وقد تعرضت فيه لمجموعة من النقاط مبتدئة بماهية الذات في اللغة والاصطلاح ثم تعرضت إلى ماهية الرواية بيَّنت فيه مفهوم الرواية وإرهاصات الرواية العربية، ثم تطرقت إلى تشكل الذات في الدراسات الروائية كما تعرضت إلى تشكل الذات في الدراسات السير ذاتية بيَّنت فيه الخلط بين الرواية والسيرة الذاتية و بينت بعض الملامح الأدبية في السيرة الذاتية ، وكانت آخر نقطة في هذا الفصل هي تشكل الذات في الدراسات النسائية وقفت على بعض الملامح للخطاب النسوي كما ظهر في الدراسات الأدبية. أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: الذات في رواية كوابيس بيروت وقد تطرقت فيه إلى الإطار العام للرواية ثم إلى الذات داخل رواية كوابيس بيروت بينت آليات تشكل الذات وتعددها بتعدد المقامات السردية والتي حظيت بدراسات كثير النقاد، وقد تم تصنيف ذوات الرواية حسب التصنيف الذي وضعه "فليب هامون" للشخصيات الروائية فتعددت ذوات الرواية بين المرجعية والاشارية، ثم تطرقت إلى وظائف السارد في رواية كوابيس بيروت التي تمثلت في الوظيفة السردية ، والوظيفة التواصلية ، ووظيفة الشهادة ، والوظيفة الاديولوجية.

وأخيرا قمت بدارسة المنحى السردي في رواية كوابيس بيروت، وفي الخاتمة عرضت أهم النتائج التي خلصت إليها من خلال دراستي.

وبناء على الخطة الموضحة أعلاه وبغرض رفع الإبهام عن التساؤلات المطروحة اقتضت طبيعة الدراسة أن أسير وفق منهج وصفي من حيث تتبعي لماهية الذات، والرواية ونشأتها، وتحليلي في الآن نفسه من خلال إبرازي لمدى تجليات الذات في رواية كوابيس بيروت .

وقد اعتمدت في دراستي على جملة من المصادر والمراجع الأساسية علاوة على رواية كوابيس بيروت لغادة السمان، في نظريات الرواية بحث في تقنيات السرد لعبد المالك مرتاض السرد النسائي

العربي " مقاربة في المفهوم والخطاب " لزهور كروم ،وسرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية " لصلاح صالح ...

ولكل بحث لابد من صعوبات لذا واجهت بعض الصعوبات أهمها تشعب استخدام "الذات" الذي يحضر في كثير من الشخصيات الإنسانية.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير لأستاذي الدكتور نور الدين سيليني، على ما تفضل به من متابعة وتصحيح وتنقيح لما ضعف أو وهن من هذا البحث طوال فترة إعداده وكتابته، فقد تكرَّمَ عليَّ بصبر عالِمٍ، كرَّمَهُ الله تعالى بخلق العالِمين علمًا وإنسانية فله مني عظيم الامتنان والتبجيل ووافر التقدير .

ونسأل الله التوفيق والسداد

الفصل الأول

الذات/الرواية/ بحث في المصطلحات من حيث النشأة والصيرورة.

1- ماهية الذات

أ- الذات في اللغة

ب- الذات في الاصطلاح

2 – الرواية المفهوم والنشأة

أ- الرواية في اللغة

ب- الرواية في الاصطلاح

ج- إرهاصات الرواية العربية

3- تشكل الذات في الدراسات الروائية

أ- بروز الضمير المتكلم "الأنا"

ب- الرواية في القرن التاسع عشر للميلاد

4- تشكل الذات في الدراسات السير ذاتية

أ- الخلط بين الرواية والسيرة الذاتية

ب – ملامح أدبية في السيرة الذاتية

5 – تشكل الذات في الدراسات النسائية

1_ ماهية الذات

يعد مبحث الذات من المباحث التي شغلت حيزا لا بأس به في المنظومة الفكرية الإنسانية وهذا منذ القديم و« **لقد تغيرت معاني مفهوم الذات خلال رحلته الطويلة عبر القرون فقد ناقشه الفلاسفة في الشرق والغرب وكانت الذات في بعض الأحيان تناقش بمعنى الروح وأحيانا أخرى بمعنى الذات وأحيانا ثالثة بمعنى الأنا**»[1] . لذلك فإن « **جذور وأسس مفهوم الذات قديمة جدا حيث تؤكد بدايته قبل الميلاد، وإن بعض الأفكار السائدة في الوقت الحاضر، ترجع أصولها إلى هوميروس الذي ميز بين الجسم الإنساني المادي والوظيفة غير المادية، التي أُطلق عليها فيما بعد بالنفس أو الروح** »[2].

أـ الذات في اللغة:

إن معرفة مفهوم الذات في المعجم يتطلب الوقوف عند جذره اللغوي ، إذ ورد في لسان العرب أن أصل "ذات" متأت من تأنيث "ذو" .فنقول : هي ذات مالٍ . فمنهم من يدع التاء على حالها ظاهرة في الوقف ؛ لكثرة ما جرت على اللسان ، ومنهم من يرد التاء إلى هاء التأنيث ، وهو القياس .فنقول : هي ذاتُ مالٍ. وهما ذواتا مالٍ . ويجوز في الشعر ذاتا مالٍ والتمام أحسن . ونقول في الجمع : الذوون .[3]

وجاء في المعجم الوسيط أن معنى الذات :النفس والشخص، إذ يقال في الأدب: نقد ذاتي: يرجع إلى آراء الشخص وانفعالاته، ويقال : جاء فلان ذاته: عينه ونفسه ، أو يقال :عرفه من ذات نفسه :سريرته المضمرة ، وجاء من ذات نفسه :طيعاً ، وذات الصدر: سريرة الإنسان . أما "ذا" فهي

---

(1) إبراهيم احمد أبو زيد : سيكولوجية الذات والتوافق ، دار المعرفة الجامعية ، 1987، ص 36.

(2) قحطان احمد الظاهر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، ، دار وائل للنشر والتوزيع ، ط1، 2004، ص 15.

(3) ينظر : ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر بيروت ، لبنان ،مادة "ذو" ، مج 15 ، ط1، 2000 ، ص449.

كلمة يتوصل بها إلى الوصف بالأجناس، ملازمة للإضافة إلى الاسم الظاهر ومعناها : صاحب ».[1]

وجاء في المنجد في اللغة العربية المعاصرة « **ذات مثناها ذواتان, ج. ذوات: مؤنث ذو.أي صاحبة " ذات جمال"، "ذات خلق"، نفس الشيء وعينه، الذي هو مطابق له ومساوٍ تماما.**
يطلق على باطن الشيء وحقيقته ويقابله العرض ، ويطلق أيضا على الماهية بمعنى ما به الشيء هو ويقابله الوجود »[2].

ب - *الذات في الاصطلاح*:

إن مفهوم الذات أنتج اهتماماً واسعاً من قبل علماء النفس والاجتماع ، إذ تشعبت المفاهيم التي أطلقتها هذه الحقول المعرفية على مفهوم الذات ، كما تباينت مفاهيم العلماء عن الذات في الحقل الواحد وجميع هذه العلوم لم تقف بعد عند مفهوم واحد يبلور فهماً نهائياً لمفهوم الذات أو ماهيتها.

1- الذات في علم النفس :

يبرز مفهوم الذات في الدراسات النفسية محوراً مركزياً للتنظيم البنيوي الكلّي للشخصية الإنسانية ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتوظيف الفعَّال للسلوك وبعمليات التوافق الشخصي والاجتماعي لدى الفرد .

ولكون الذات أحد المتغيرات المهمة في الشخصية، تعددت تعريفات علماء النفس لها وتنوعت ولاسيما عند المهتمين بسيكولوجية الذات بنحو يصعب معه الإحاطة بها أو حصرها.

وفي هذا الإطار عُد "وليم جيمس" (1842_1910) صاحب أول أطروحات نفسية حول الذات إذ فتح الباب على مصراعيه لكلِّ الباحثين الذين جاءوا بعده لكي يُضِيفوا إلى آرائه نظريات وآراء وكتابات متنوعة عن الذات .[3]

---

[1] ينظر : إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، مطبعة دار العودة تركيا ،ج1 ، ص 307.
[2] المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق بيروت، ط 2 ، 2001، مادة "ذو" ، ص201 .
[3] ينظر : إبراهيم احمد أبو زيد : سيكولوجية الذات والتوافق ، ص 74.

عرَّف "وليم جيمس" الذات بقوله : « **إنه بالمعنى الممكن الواسع فإن نفس أو ذات الرجل هي ذلك المجموع الإجمالي لكل ما يمكن أن يطلق عليه ، ليس فقط جسده وقواه النفسية وإنما ملابسه وبيته وزوجته وأطفاله، وأسلافه، وأصدقاؤه ، شهرته وأعماله، أراضيه وخيوله ويخته ... وحسابه في البنك** »[1].

يعتبر "وليام جيمس" الأنا كمعنى للذات ، وأن النفس تعني المظاهر الروحية والمادية والاجتماعية.

أما المخطوطة الهندية التي يرجع أصلها إلى القرن الأول قبل الميلاد فتذكر« **النفس تمجد نفسها ولا تعتقد أنها دنيئة** » [2].

أما الغزالي في القرن الحادي عشر الميلادي فيقول: « **إن للنفس خمس واجهات: النفس الملهمة النفس اللوامة النفس البصيرة ،النفس المطمئنة، والنفس الأمارة بالسوء** » [3]. حيث اعتبر الأربع منها حميدة بينما الخامسة غير حميدة .

وتطوَّرت دراسة الأنا (الذات) في ظلِّ مدرسة التحليل النفسي ، ورائدها "سيجموند فرويد" (1870_1937) وعلى الرغم من أنَّه لم يشر إلى مصطلح الذات، ولكن كما يبدو أ ن كّلاً من "الهو" و "الأنا" و "الأنا الأعلى" * ، هي مشابهات للذات، إذ تقابل "الهو" الذات الغريزية، وتقابل

---

(1) إبراهيم احمد أبو زيد : سيكولوجية الذات والتوافق، ص 75.

(2) قحطان احمد الظاهر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

* **الهو: (Id)** :هو ذلك القسم من الجهاز النفسي ، الذي يحوي كلَّ ما هو موروث وما هو موجود منذ الولادة وما هو ثابت في تركيب البدن ، وهو يحوي الغرائز التي تنبعث من البدن ، كما يحوي العمليات النفسية المكبوتة التي فصلتها مقاومة الأنا ... ويطيع الهو مبدأ اللذة Pleasure Principlell وهو لا يراعي المنطق أو الأخلاق أو الواقع

الأنا: (Ege) :الأنا هو الذي يشرف على الحركة الإدارية ويقوم بحفظ الذات ، وهو يقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث عن الهو فيسمح بإشباع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيا في ذلك مبدأ الواقع Principle Reality ، ويمثل الأنا الحكمة وسلامة العقل على خلاف الهو الذي يحوي الانفعالات . وتقع العمليات النفسية الشعورية على سطح الأنا وكل شيء آخر في الأنا فهو لاشعوري

"الأنا" الذات الواقعية، وتقابل "الأنا العليا" الذات المثالية ولاسيما أن الذات تنشأ أصلاً من "الأنا" عندما يبدأ الطفل في التمييز بين جسمه والعالم المحيط به، وهو ما يطلق عليه الأنا البدائي [1].

و يمكن القول أن الأجزاء المتفاعلة المكونة للشخصية وهي: « **"الهو" و "الذات" و"الذات العليا" لها خصائصها التي تميزها عن بعض بالرغم من أن "فرويد" يعد "الهو" الغريزية الوراثية هي الأساس في نشوء الأنا. ولكن لا يمكن أن يشتغل "الهو" وحده دون التفاعل مع العالم الخارجي الذي يظهره بوضوح لذلك لا يكون شكلا واحدا و إنما يختلف شخص لآخر وفق تلك الغريزة الموروثة وحصيلة لمتغيرات البيئة المتنوعة التي تشكل السلوك الإنساني للفرد**» [2].

و يقدم "كارل روجرز" مفهوما آخر للذات انطلاقا من رؤية لتموقع الفرد في الفضاء الداخلي الخاص بتبلور الشعور الواعي بالتجربة الوجودية ؛إذ يقول: « **أن كل فرد يوجد في عالم من الخبرة خاص به وهو عالم متغير ،و عندما تكون هذه الخبرة شعورية فإنها تختص بعالم الرموز والعالم الخاص بالفرد الذي يدركه هو عالم لا يعرفه بمعنى أصيل وكامل إلا الشخص نفسه**»[3].

كما يقول: « **أن الكائن الحي يستجيب إلى المجال الظاهري ككل منظم كما يخبره ويدركه أما السلوك في أساسه فيهدف إلى إشباع الحاجات التي يدركها الفرد في مجاله الظاهري ،و يرى أن الحاجات مترابطة فيما بينها، فبالرغم من تعدد الحاجات إلا أنها في النهاية هي لحفظ الذات وتدعيمها** »[4].

وبالتالي تنبني الرؤية التي جاء بها كارل روجرز؛ و« **التي حددت اتجاهه نحو المذهب الإنساني تأكيده لأهمية توفر المناخ النفسي المشبع بالحب والتقبل والحرية،الذي يساعد الفرد على النمو**

الأنا الأعلى .: (Super Ege):هو القسم الثالث من أقسام الجهاز النفسي ، وهو ما يطلق عليه فرويد أيضاً الأنا المثالي أو الضمير وهو ذلك الأثر الذي يبقى في النفس من فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل معتمداً على والديه وخاضعاً لأوامرهما ونواهيهما

(1) ينظر : س .كالفن هول : مبادئ علم النفس الفرويدي ، تر : دحام الكيال ، مكتبة دار المتنبي ، بغداد،ط1، 1988، ص 28 .

(2) قحطان احمد الظاهر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، ص 20.

(3) قحطان احمد الظاهر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق ، ص 27.

(4) المرجع نفسه ، ص 28.

والصحة و تحقيق الكمال ،كما نادى "روجرز" بحرية التعبير عن الذات،واستقلال شخصية الفرد و تفردها » [(1)].

لقد نالت الذات حيزا هاما من التحليل لدى "كارل روجرز" حيث أوضح أن الغرض من البحث في الذات وعن الذات يهدف إلى « **خلق الأساليب و النماذج التي تتيح للفرد أن يمارس حريته و تساعده على تكوين شخصية منفردة و مبتكرة و تساعده على أن يجد ذاته و يتقبلها ويحقق أهدافها و يسمو بها نحو الكمال»** [(2)].

2– الذات في علم الاجتماع :

هناك مبدأ فلسفي هندي قديم مفاده أن « **الأنا لا يمكن أن تعرف نفسها معرفة موضوعية وإذا هي حاولت فعل ذلك ، فستكون في حاجة إلى أنا ثانية تصف الأولى وستكون الثانية في حاجة إلى ثالثة تقوم بهذا الدور وهكذا دواليك »** [(3)] . ويعني ذلك أن "الأنا" في تفردها لا يمكن أن تكون وعاء لمعرفة موضوعية، فإن كانت هذه الذات غير قادرة على الابتكار والإبداع وتأليف وقائع عديدة بينها وبين ذوات أخرى، تشترك كلها في سبيل إنتاج معرفة موضوعية.

يعرف علماء الاجتماع الذات على أنها « **بناء يفترض وجوده باعتبارها أساس تحقيق التكامل والاتصال بين خبراتها جميعا »** [(4)].

يتضح من هذا التعريف أن " الذات " يقوم مفهومها على أساس التكامل والانسجام بين أفراد المجتمع وأنها تمثل جوهر هذه الوحدة التي تنشأ عن طريق تبادل بين الأفراد في الخبرات، ومختلف النشاطات فكرية كانت أو مادية، التي تساهم في بناء سرح المجتمع .

وكما يوضح لنا علماء الاجتماع بأن:« **عن طريق الاختلاط، والدخول في تعاريف مع الآخر والاتصال به تنمو " الذات"،وأن الأصل الاجتماعي لحياة البشر نتائجه الاختلاط والمعاشرة»** [(1)].

---

(1) قحطان احمد الظاهر : مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق،ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) سعيد بنكراد : السرد الروائي وتجربة المعنى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2008 ، ص 131 .

(4) المرجع نفسه، ص 277 .

فالفكرة نفسها يعبر عنها " كارل ماركس" بحيث يقول : « **إن عملية الاختلاط مع أفراد المجتمع تتحدد في أشكال وأنماط العمل ، وأن الإنسان لا يحقق ذاته وكماله على أي شكل من المجردات مثل الالوهية والاديولوجيات، وإنما يحقق نفسه بالاتحاد مع العالم بواسطة العمل الخلاق والنشاط والبناء والعلاقات الاجتماعية العينية المنسجمة** » (2).

يضع لنا "كارل ماركس" شرطا أساسيا في وجود وماهية ونفعية " الذات" وهو الإتحاد مع العالم من خلال العمل الخلاق الذي يساهم في عملية تطوير العلاقات الاجتماعية .

وقد نظر عالم الاجتماع **"**هربرت ميد" (1863 . 1931) إلى الذات على أنّها محور أساسي في عمليات التفاعل ، إذ تمثّل عنده الذات الأساس الذي يتحول بموجبه الفرد إلى فاعل اجتماعي، له ارتباط بالآخرين ، وبالذات يكوّن الإنسان صورة نفسه وصورة الآخرين، بوصفها موضوعات أساسية للتفاعل (3).

إن السلوك على وفق طروحات "هربرت ميد" يجمع ثلاثة عناصر هي: (العقل والنفس والمجتمع)، ومن ذلك يمكن القول : أن الذات عنده تشمل (العقل والنفس) أما العقل ، فيعني القدرة على تمثُّل الرموز والإشارات التي لها معان اجتماعية وثقافية ،يكون السلوك بموجبها ممكناً ، أ ما النفس البشرية فتنشأ عبر عمليات التفاعل ، واكتساب الخبرة المتولِّدة عنه وعن طريق استعمال الرموز واللغة والإشارات(4) ، وكأن فكرة النفس البشرية عند "هربرت ميد" تقترب إلى حدٍ ما من مفهومها عند **"** فرويد" ، فهي الأخرى وليدة عمليات التفاعل مع المجتمع على الرغم من تضيق **"**فرويد" لها في حيز الأسرة .

وقد قسم **"**ميد" مكونات النفس على جزأين هما : جزء عفوي مندفع أطلق عليه "الأنا" والجزء الآخر اجتماعي ضميري ناشئ عن القيم والمعايير والتوقُّعات الاجتماعية ، أطلق عليه "الذات

---

(3) الربيع ميمون : نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية، سلسلة الدراسات الكبرى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1، 1980 ، ص 325 .

(2) المرجع نفسه، ص 421 .

(3) احمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية و النقدية ،دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1984 ، ص 396.

(4) ينظر: معين خليل عمر : نقد الفكر الاجتماعي المعاصر، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، ص194، ص 196

الاجتماعية"وعلى الرغم من أن "هربرت ميد" لم يؤشِّر حالة من الصراع بين الفرد والمجتمع ، لكنَّه أوضح أن الأنا لا يخضع دائماً لسيطرة الذات الاجتماعية أو ضبطها ؛ بدليل أن الإنسان يخترق القواعد الاجتماعية ، ويسلك سلوكاً قد لا يتوقَّعه الآخر منه [1].

ومن ضمن رؤية "ميد" أيضاً أن من الممكن للإنسان أن ينظِّم الواقع أو يعيد ترتيبه وهي فكرة متآزرة إلى حد ما مع فكرة الخلق والإبداع الماركسي الخاص بالذات الإنسانية . وهو إلى جانب ذلك يرى أن الإنسان لابد أن يحدد رغباته وأهدافه وذاته بالتقابل مع الواقع [2]

ومع ذلك يفرق "هربرت ميد" بين مرحلتين في تفسير الواقع من قبل الذات الأولى : مرحلة الرؤية الفردية للواقع ، والتي تنشأ عن توجهات الذات نحو الآخرين،و اتِّجاههم نحوها . والثانية الرؤية النحنوية ، التي يبدأ فيها الفرد بالتفكير من منظور الجماعة ، وليس من منظور الفرد نفسه . فهو يعمل على تكييف الذات مع الواقع فالرؤية النحنوية بمثابة انصهار الأنا والآخر في بوتقة الذات حتى يصبحا كّلاً واحداً [3]

وقد احتل مفهوم الذات عند كولي Gooley مكانا بارزا في كتاباته وقد حدده بقوله:« **أعني بكلمة الذات self ما يشار إليه في لغة الحياة اليومية بضمير المتكلم المفرد مثل 'أنا'** » [4].

وتبنَّى عالم النفس الاجتماعي "مورفي" (1893 . 1945م) آراءه في الذات من كونها جزءاً لا يتجزأ من العالم في المجالات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية .وقد قسم "مورفي" الذات على قسمين: [5]

1 – الذات المثالية : التي تطمح دائماً للوصول إلى مكانة مرموقة في المجتمع، وأن تكون محترمة وهي ذات قيمة عالية؛ لما تحقِّقه من مكاسب اجتماعية في المجتمع.

---

(1) معين خليل عمر : نقد الفكر الاجتماعي المعاصر، ص 197 .

(2) ينظر معين خليل عمر : نقد الفكر الاجتماعي المعاصر ، ص197 .

(3) ينظر : احمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية و النقدية ، ص 401 .

(4) إبراهيم احمد أبو زيد : سيكولوجية الذات والتوافق ، ص 76.

(5) المرجع نفسه، ص 80 .

2 – الذات المحبطة وهي الذات غير القادرة على تحقيق الأهداف المنشودة للفرد داخل المجتمع وتكون في صراع دائم ومستمر مع النفس؛ لعدم امتلاكها الكفاءة العالية التي تؤهلها لأن تصل إلى مستوى مرموق.

2 – ماهية الرواية:

تمثل الرواية عالما رحبا لا متناهيا أبوابه مفتوحة على استقطاب كل جوانب الحياة المختلفة والمعقدة فهي أكثر الفنون والأجناس الأدبية قدرة على وصف واقع الذات الإنسانية وعلاقتها بالمجتمع وتحولاتها المتجددة دوما، ومن ثمة فقد نالت اهتمام الدارسين والنقاد عكس ما كانت عليه قديما حيث اختلف وأصبح الاهتمام بالروايات محط أنظار الجميع في الأدب العربي ،فقد تعددت الروايات واختلفت مضامينها كما تعدد الروائيون في دراسة أي رواية.

1– مفهوم الرواية :

أ – الرواية في اللغة:

« رَوِيَ: قال ابن سيدة في معتقل الألف :رُواوَة موضع من قبل بلاد بني مُزَينَة .

وقال في معتقل الياء: رَوِيَ من الماء بالكسر ومن اللبن يروي راياً ورِوِيَ أيضا ... ورَوِيَ النَّبت وتروى تنعم ...

ويقال: رويت على أهلي أَروِي ريَّة، وقال ابن السكيت: يقال رَوَيتُ القوم أرويهم إذا استَقَيتُ لهم .

الرَّويُّ الساقي ، الرَّوِيُّ الضعيف ، والسَّوِيُّ الصحيح البدن والعقل، وروي الحديث و الشعر يرويه رِوَايَة وتَرَوَّاهُ ...

وراية كذلك إذا كثرت روايته و الهاء للمبالغة في صفته بالرِّاوَية ، ويقال : روي فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه ، قال الجوهري: روَيتُ الحديث والشعر رواية فأنا رَاوٍ

ورَوَيتُه الشّعر تَروِيَة أي حملته على روايته وأَروَيتُهُ أيضا: الرُّوَاء بالضم والمد : المنظر الحسن والرَّويُّ : حرف القافية ومنها الرَّوِيَّةُ في الأمر: أن تنظر ولا تعجل » [1].

ب – الرواية في الاصطلاح:

تأخذ الرواية أشكالا وأوجها مختلفة فتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها فلا يوجد تعريف جامع مانع لها كنوع أدبي ومرد ذلك في أنها من الحقول المعرفية غير المكتملة الدلالة حيث أن لكل باحث يدلي بدلوه فيها، فيرى "خليل الموسى" مثلا أن الرواية «**عمل أدبي يروى حصرا بالنثر، وهو ذو طول كاف، ويحرص في السرد على المغامرة أو دراسة الطبائع أو السمات، أو تحليل العواطف، والعرض سواء أكان موضوعيا أم ذاتيا من الواقع** » [2].

ويعرفها "عبد المالك مرتاض":« **عالم شديد التعقيد متناهي التركيب متداخل الأصول**»[3].

وعرَّفها "بورنوف" في كتابه عالم الرواية: «**نوع لا يمكن الإمساك به** »[4]. نشأ هذا التعريف نتيجة لما عرفه جنس الرواية في الدول الأوربية المتقدمة ذلك أنها في تغير مستمر ومتلاحق فتصبح حاملة لهذه الصفة .

إن صفة هذا النوع الأدبي المفتوحة التي تتيح تحقيق مقايضات متبادلة واستعداده لأن بعضهم وفق جرعات مختلفة أكثر العناصر تنافراً، محض وثائق خرافات، تأملات فلسفية، تعاليم أخلاقية نشيد شعري، أوصاف وبكلمة واحدة خلوة من الحدود .كل هذا يساهم في تأمين النجاح له، إذ أن لكل شخص ينتهي بأن يجد فيه ما يبحث عنه وما يؤمن لبحثه حياة طويلة [5].

---

(1) ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان, ج 6 ، ط1، 2000 ، ص271-272.

(2) خليل الموسى: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، اليازجي ، دمشق ، ط1 ، 2002،، ص8.

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، ط1998،1،ص27.

(4) بونوروف رولان واونيليه ريال : عالم الرواية ، تر : نهاد التركلي،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1991 ، ص20.

(5) المرجع نفسه، ص21.

كما أنها في تعريف "فورستير":« **تلك البقة الأسفنجية**»[1]. أي أن هذا الجنس الأدبي ليس ثابت بل متغير حسب طبيعة الواقع المحيط به يتخذ دوما شكلا مناسبا لما يريد أن يفصح عنه.

وهو ما أكده خليل الموسى بقوله:«**فالرواية قبل كل شيء قصة معقدة غير محتملة الوقوع**»[2].

الرواية هي «**جنس أدبي نثري خيالي، يعتمد السرد والحكي وتجتمع فيه مكونات متداخلة أهمها الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والرؤية الروائية ،ويمكن تمييز الرواية عن الأسطورة بانتمائها إلى كاتب محدد معروف، وعن الحكي التاريخي ... بطابعها الخيالي، وعن الملحمة باستعمالها للنثر،وعن الحكاية والقصة بطولها،وعن الحكي البسيط بطابعها السردي المرتب** »[3].

تتناول الرواية مشكلات الحياة ومواقف الإنسان منها في ظل التطور الحضاري السريع الذي شهده المجتمع الإنساني خلال هذا القرن.

2 – إرهاصات الرواية العربية:

أ– ظهور الرواية :

عُرِف فن الرواية في الآداب الغربية في القرن السادس عشر للميلاد. وإلى غاية منتصف القرن التاسع عشر للميلاد ظهرت موجة من الروائيين والأدباء في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا كان لها شأنا في تطوير جنس الرواية . أما في الأدب العربي فإن الرواية حديثة النشأة والظهور، يرجع ذلك إلى بدايات القرن التاسع عشر للميلاد و«**كان لسوريا دور كبيرا في بزوغه، ثم نبَّهت إلى ضرورة خلق مثله في مصر وفي العالم العربي**»[4].

فمنذ ظهور الرواية العربية عبر رحلاتها المتنوعة استدعت حقولاً للدراسة تناولتها من مختلف جوانبها ، بعضها ركز على الجانب الإيديولوجي وبعضها الآخر اهتم بالمنحنى الاجتماعي والنفسي. و« **تطورت بفضل الدراسات اللسانية والنصية فاتجه النقد الروائي نحو رؤية جديدة يتحلى**

---

(1) فورستر أ.م : أركان الرواية ، تر : موسى عاصي ، جروس برس، طرابلس، لبنان ،ط1 ، 1994،ص 22.

(2) خليل الموسى: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، ص 11 .

(3) www.matarmatar.net

(4) السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997، ص 15.

بالصفة العلمية والتطبيقية تحكمها وتضبطها قوانين ومصطلحات ومفاهيم(...) فمنذ الستينات والرواية العربية تمر بنقلة نوعية، متميزة شأنها في ذلك شأن الشعر وسائر الأجناس الأدبية الأخرى»[1].

إن حاجتنا إلى دراسة الرواية مهمة للغاية نظرا لما تحتويه من تنازلات لها علاقة بالفلسفة والبحث عن المجهول، تحيل القارئ المثقف على التأمل والتبصر واكتشاف حقائق حيوية فضلا عن المتعة الفنية التي تحققها ، وقدرتها الهائلة والمتميزة على التعبير، ونقل الدعوة إلى الحداثة والتطور الحضاري الذي بلغته الأمم أثَّر على الرواية، وكان من بين الأسباب التي دفعت الباحث إلى التقرب منها و تصفحها ودراستها والوقوف على أبعادها الجمالية وإبراز قدرة مبدعها على الخلق.

إن النظرة المتعمقة في متن الرواية تؤكد على اختلاف الرؤى، الأمر الذي دفع بالعديد من النقاد الإشارة إلى صعوبة تحديد وتعريف هذه الظاهرة الجديدة في العالم الغربي، فليست الرواية فنا غربيا محضا فقد كان للعرب قصص في العصر الجاهلي تروي وقائعهم وحروبهم أطلقوا عليها اسم الأيام مثل "يوم داحس والغبراء" و"يوم البسوس" بالإضافة إلى انه كان لهم ملاحمهم بعد الإسلام مثل " معركة صفين" بين الإمام علي كرم وجهه ومعاوية بن أبي سفيان

وأما في العصر العباسي حيث استقرت أمور الدولة وبلغت أوجها في التقدم والازدهار، فقد ظهرت إرهاصات القصة العربية هذا إذا استثنينا ذلك اللون من المقامات الذي ابتدعه بديع الزمان الهمذاني وجاراه في ذلك كُتَّاب من بعده لتظهر بعد ذلك ألوان القصص الشعبي التي اشتهرت في عصر المماليك مثل قصة "الظاهر بيبرس"و"سيف بن ذي يزن"و"الأميرة ذات الهمة "و"على الزيبق".[2]

[1] السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 16.

[2] ينظر : السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص 16.

ب– الرواية في القرن التاسع عشر للميلاد:

في القرن التاسع عشر ميلادي أخذ بعض الأدباء على عاتقهم «**ترجمة قصص الأدب الغربي مثل قصة "مغامرات تليماك" التي ترجمها " رفاعة رافع الطهطاوي"(1873) رائد الترجمة الحديثة آنذاك حيث كانت له جهودا كان لها الدور الفعال في مجال الإبداع ... ليعرف أيضا قصص التاريخ الإسلامي انتعاشا وازدهارا بظهور جورجي زيدان** » [1].

وانتشر فن الرواية بعد ذلك بشكل واسع ومنافساً أجناس أدبية أخرى لها وزنها وثقلها في الساحة الفنية مثل : الشعر والمسرحية واستطاعت الرواية أن تجعل بينها وبينهم مسافات شاسعة وكان لهذا التميز أسبابه وعوامله منها ازدهار عامل الطباعة والعلوم والمعارف والفلسفة و الآداب وبالمقابل لا يمكن لنا أن نغفل جانبا مهما ساهم في ازدهارها وانتشارها ويتمثل في إقبال القارئ عليها في كل أنحاء العالم واتجه نحوها الأعم والخاص . واستطاعت أن تستقطب اكبر عدد ممكن من الأنصار [2].

هذا بالإضافة إلى انتشار العلم والمعرفة بين أفراد المجتمعات الأوربية وانتعاش الصحافة التي اهتمت بنشر الروايات على شكل حلقات وخير مثال على ذلك« **مجلة "الجنان" التي كان يصدرها "بطرس البستاني" ، والتي كانت تحاكي الكتاب الغربيين في قصصهم التاريخية والاجتماعية ونشرها في المجلة ، وتعد أول مجلة عربية اهتمت بالقصص اهتماما واضحا مفردة له بابا خاصا به**» [3]. وسار على منواله "جرجي زيدان" «**صاحب مجلة "الهلال "، والتي اهتمت بنشر الروايات التاريخية ثم بعد ذلك عاد وجمعها في مؤلف خاص. أو ما قام به "محمد المويلحي" بنشره لرواية "حديث عيسى بن هشام" في مجلة "مصباح الشرق" التي كان يصدرها والده** » [4].

---

(1) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، مكتبة نهضة مصر، ط3، 1977 ، ص220.

(2) ينظر : السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 16 .

(3) خليل الموسى: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، ص 14 .

(4) المرجع نفسه ، ص 15 .

وبالإضافة إلى«**اختلاف مضامين الرواية في تلك الفترة بين قصص الحب والمغامرات والبطولة سواء كانت تهتم بالتاريخ العربي القديم و الإسلامي مثل "زنوبيا" لـ " سليم البستاني" ، و" فتاة غسان" و"عذراء قريش" "لجرجي زيدان" ...، لاقت هذه الروايات إقبالا من طرف القراء** »[1].

هذا إلى جانب لغة الرواية التي كانت سهلة وبسيطة وبعيدة عن الديباجة والتصنع لأنها كانت تتجه نحو مخاطبة عامة الشعب على اختلاف مستوياتهم الثقافية والعلمية ، وكما شكلت عملية الترجمة دورا مهما في نقل المؤلفات والقصص الأجنبية إلى اللغة العربية ونالت الرواية المترجمة مكانة مميزة فتأثرت بها الرواية العربية فكان للترجمة التي قام بها "أنطوان غالان" لألف ليلة وليلة أثراًكبيراً في الرواية الغربية وأعجب بها القراء الفرنسيون حتى أن الروائي الفرنسي "الكسندر ديماس" اعترف بأن قراءته لهذه الرواية حولته نهائيا من الشعر إلى الرواية.[2]

وأكدت "سهير القلماوي" بأن الرواية « **سريعة التأقلم مع البيئة التي تنتقل إليها أو هي قابلة للسفر**» [3] . وربما من العوامل التي أدت إلى اهتمام وشغف القارئ بالرواية كونها فضاء لا متناهي مفتوح على السرد، واللغة والشعر ومختلف الأجناس الأدبية والأديان والمعتقدات ، فوجد فيها القارئ لذة ومتعة ، فتجاوب معها فنيا وجماليا وتذوقها .

بدأت الرواية العربية تعرف طريقها نحو التنوع والتميز في المضامين ، وتزداد تعقيدا وتشبعا وإقامة العلاقة مع الآخر ، واهتمام المبدع بانجازات الحضارة المدنية ، والتقدم العلمي، وتأثره بالثقافة الأجنبية، فظهرت مجموعة من النصوص تميزت من حيث اللغة والسرد ، والقالب الفني والجمالي. فكانت رواية "الأجنحة المتكسرة " 1912 م لـ"جبران خليل جبران" و"زينب" لـ"محمد حسين هيكل" ، يغلب على "الأجنحة المتكسرة" الطابع الرومانسي ، قصة شاب أحب فتاة "سلمى" لكن الظروف تقف عقب في سبيل تحقيق سعادتهما ، ويختم الروائي قصته بشهد درامي للذات ، فبموت

---

(1) ينظر :خليل الموسى: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية ، ص 15 .

(2) المرجع نفسه، ص 16 .

(3) سهير القلماوي : اتجاهات جديدة في الرواية العربية، مجلة القصة ، عدد 1 ، فبراير، 1964، ص 104 .

سلمى وهي تضع مولوده من زوج آخر غير الشاب الذي أرادته أول مرة يقول عنها جورج سالم : « **الحق أن رواية الأجنحة المتكسرة مع كل مظاهر الضعف التي لامسناها فيها تعتبر لبنة من اللبنات الأولى ودعامة من دعائم الفن الروائي الذي بدا طريقه في أدبنا الحديث وقيمتها في هذا المجال ، قيمة تاريخية لأنها حلقة في سلسلة من الروايات كان لابد من أن تظهر متأثرة تمهد الطريق للرواية العربية اللاحقة** »[1].

وواصلت الرواية رحلتها فانتشرت في لبنان حيث ظهر: « **توفيق يوسف عواد بروايته "الرغيف" 1939 م ، وسهيل إدريس بـ "الحي اللاتيني" 1953 م ... وليلي بعلبكي بـ "أنا أحيا" 1958م**

أما في فلسطين مثلت تجربة غسان كنفاني من أهم المحاولات الجديدة من خلال "رجال في الشمس" 1963م ، و"أم سعيد" 1969م ، و"عائد إلى حيفا" 1970 م . .. وازداد اهتمام الأدباء بترجمة القصص والروايات الغربية إلى أدبنا العربي المعاصر ونذكر على سبيل المثال: "مصطفى لطفي المنفلوطي" (1921م) حيث قصر الترجمة على القصص في عبارتها البليغة ... فأعاد تصوير قصة الفضيلة لـ "بارنادين دي سان بيار"، و"قصة مجدولين" "لألفنوس كار" بأسلوب متحرر من السجع والاهتمام بالخيال ورقة العاطفة »[2].

ليظهر بعد ذلك الروائي " محمد حسين هيكل"(1888-1956م) الذي يصفه « **الباحث الفرنسي "جاستون ويت" (G.witt) بأنه الروائي العربي الوحيد الذي يقف ندا أمام كبار الروائيين العالميين في فترة مبكرة ، وتمثل "زينب" أول رواية عربية يستطع نجمها في سماء الإبداع سنة 1914 م ، تدور أحداثها في صعيد مصر، يجعل الروائي من الطبيعة مكانا مسرحا ، تتحرك فيه الشخصيات ، حيث تبدو "زينب" بشبابها وجمالها ذات إرادة وعزيمة قوية في بحثها عن العدل والمساواة في مجتمع جائر** »[3].

---

(1) جورج سالم ، المغامرة الروائية، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص200.

(3) المرجع نفسه ، ص204.

إلى جانب "محمد حسين هيكل" هناك أسماء أخرى اتسمت بالبصمة الجديدة والبحث عن الشكل والمضمون، أمثال "ادوارد الخراط" ، و"جمال الدين الغيطاني" ، "يوسف القعيد" و"صنع الله إبراهيم" ، وسواهم من كُتاب الجيل الجديد الذين حاولوا التخلص من قيود المدرسة الكلاسيكية، من أجل إبداع خطاب لغوي وسردي جديد يتماشى مع متطلبات العصر وحاجيات القارئ المثقف.

3 – تشكل الذات في الدراسات الروائية.

بدت الرواية من أكثر الأَجناس الأَدبية احتفاءً بالذات، سواء أكان ذلك في مضامينها أم في تشكيلها الفني ، وقد حاول الأدباء الوقوف على الملامح التفوقية التي جعلت من هذا الجنس الأَدبي الأَكثر قدرة في التعبير عن الذات العربية بكل ملامحها الاجتماعية والسياسية والتاريخية [1] .

يقول في ذلك "عبد الله أبوهيف" :« **إن فن الرواية بحد ذاته أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي بمعناها الجمعي والفردي، لما تتيحه من رُؤى وعي العالم ومقاربة الواقع**» [2] .

ويرى محمد برادة أن الرواية هي شكل تعبيري مرتبط « **أساسًا بالحوار مع الذات ومع الآخر على اختلاف تجلياته ومناطقه**» [3]. وهي عنده وسيلة من وسائل إبراز الذات « **المتصلة بميلادٍ متعسرٍ للفرد والفردانية بوصفها قيمة إيجابية**» [4].

أما "يوسف أبو ريه" فإنه يبرر بروز الذات في الرواية العربية، بأنه محاولة منها للبحث عن هويتها مقابل الرواية العالمية وتَأصيل جذورها ورسم ملامح خاصة؛ لذلك لجأ الأدباء في أعمالهم الروائية للبحث عن تلك الذات سواء في ملامحها أو صياغتها الفنية، ويعطي مثالا لذلك رواية "زينب" "لمحمد حسين هيكل" ورواية " دعاء الكروان " و "شجرة البؤس "لطه حسين و"يوميات نائب في الأَرياف " لتوفيق الحكيم، معتبرًا إياها محاولات روائية باحثة عن الذات باعتبارها مضمونًا ، وكان

---

(1) ينظر :محمد برادة : الرواية العربية و الآخر ، مجلة اوغاريت ، باريس ، العدد السادس ، 2006 ، ص 16 .

(2) عبد الله أبو هيف : الجنس الحائر "أزمة الذات في الرواية العربية" ، بيروت ، رياض الصلح للنشر، 2003 ، ص 21.

(3) محمد برادة : الرواية العربية و الآخر، ص 17

(4) المرجع نفسه ، ص 17 .

اللجوء إلى الريف تجذير لهذه الذات المطموسة حيث كان – في ظنهم – التجسيد الحقيقي والنقي لهذه الذات الضائعة (1) .

أبرز الدراسات الروائية التي تناولت موضوع الذات ركزت على بروز ضمير المتكلم "الأنا"، وبروز الثنائيات في الرواية العربية .

أ . بروز ضمير المتكلم " الأنا."

اهتمت الدراسات الأدبية بضمير المتكلم باعتباره الأبرز في التعبير عن الذات تعبيرًا لغويًا، وقد ذهب " إميل بينفنيست" إلى أن "الأنا " هو« **الشخص الذي يقول القول الذي يتضمن الصيغة اللغوية " أنا " كما ذهب إلى أن هذه "الأنا" لا تكتسب حقيقتها وطبيعتها إلا من خلال الخطاب** » (2) .

ويرى "احمد حيزم"، أن الدارسين قد اختلفوا بعد "إميل بينفست" في تعيين منزلة " الأنا " من الخطاب أو وظيفته فيه «**الأَنا من حيث منزلتها في الخطاب، لا تمتلك سلطانًا مطلقًا ولا يكون فيه متكلمًا صرفًا كذلك لا تدرك وظيفة لهذه الأنا إلا فيما ينعقد له من علاقات تواصل مع الآخر فكَأنما علاقته بالآخر تسبِق تجربته مع ذاته، ذلك أن الآخر قرين فعل القول، والتّلفظ هو نتاج ذلك التفاعل** » (3) .

صنَّف "بينفنيست" ضمير المتكلم إلى صنفين« **أولهما الضمير الشخصي المحض ويعني به الدال على المفرد،وثانيهما الضمير الشخصي الموسع ويعني به :الدال على الجمع** » (4) .

ويحدد "إميل بينفنيست" دلالة ضمير المتكلم بوجوده داخل الخطاب النصي؛ ذلك أن ضمير المتكلم «**يتحول من عنصر ضمن جدول الضمائر إلى تعيين متفرد، محدثًا بذلك في كل مرة شخصًا**

---

(5) ينظر: يوسف أبو رية :الرواية العربية من انشطار الذات إلى تعدد الآخر، مجلة اوغاريت ، باريس، العدد السادس، 2006 ، ص 19 .

(2) محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، المؤسسة العربية للنشر ، تونس ،2006،ص176.

(3) احمد حيزم : في مسالة الذات وأحوالها في ديوان البحتري، مجلة الموارد، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،2005، ص24.

(4) محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص" ، ص 172 .

جديدًا...لكن هذا الضمير إذا اعتبرته خارج الخطاب الفعلي الحقيقي ليس سوى صيغة فارغة لا يمكن أن تتعلق بشيء ولا بمتصور، وهو لا يكتسب حقيقته وطبيعته إلا من خلال الخطاب» [1] .

وبالتالي فإن قيمة هذا الضمير تتكون داخل الخطاب المُنجز، وليس للصيغة " أنا " من وجود لغوي إلا في عمل القول الذي يُنشِئُها .ولهذه العملية وجهان – عند إميل بينفنيست – هما «**الوجه الأول مجاله الصيغة "أنا " باعتبارها عنصرًا محيلاً والوجه الثاني، مجاله الخطاب المتضمن "أنا" باعتباره مرجعًا أو خارجًا »** [2] .

وكان "إميل بينفست" قد حاول أن يُوضِّح الفارق الأساسي بين ضمير المتكلم والمخاطب عن سائر العلامات اللغوية، فذكر أن كل استعمال لاسم «**من الأسماء يقوم على مفهوم ثابت موضوعي يمكن أن يظل متصورًا مجردًا أو أن ينجسم في شيء ملموس ويظل الأمر المتمثل الذي يوحي به ذلك المفهوم .لكن استعمالات ضمير المتكلم لا تمثل قسمًا إحاليًا لانعدام أشياء يمكن تحديدها باعتبارها" أنا"، ويمكن أن تحيل عليها مختلف استعمالاته على نحو واحد : فلكلٍ" أنا" إحالته الخاصة ويوافق في كل استعمال كائنًا واحدًا باعتبار وحدته»** [3].

ويمكن القول أن الملامح الفنية للذات التي ظهرت في الدراسات الأَدبية، كانت في مجملها ملامح ذات جذور لغوية، انطلقت في أساسها من آراء عالم اللغة "إميل بينفنيست" ودراسته عن الضمائر فهو يرى: « **أن الضمائر لا دلالة لها إلا من خلال اللغة، وإعلان هذه اللغة عن دلالة هذا الضمير يكون من خلال السياق، الذي يحدد دلالة الضمير، فمثلا" :أنا" و"هو "و"هي "وغيرها مجرد مواضع للذات تعلنها اللغة، فعندما أتكلم " أنا " فإني أشير إلى نفسي بوصفي " أنا " وإلى الشخص الذي أخاطبه بوصفه" أنت " ولكن عندما تجيب "أنت " فإن الوضع ينقلب فيصبح " أنا " " أنت "**

---

(1) محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص" ، ص 173.

(2) المرجع نفسه، ص 176 .

(3) المرجع نفسه ، ص 173.

و أنت " " أنا " ذلك لأننا لا نستطيع إقامة الاتصال اللغوي بيننا إلا إذا تقبلنا هذا الانعكاس الغريب للضمائر » [1].

معظم الدراسات حول بروز ضمير المتكلم " الأنا " هي دراسات ذات طابع لغوي اهتمت بدلالة الضمير وعلاقته بالضمائر الأخرى ، لكن دلالة الضمير على الذات لم تتوسع لأكثر من الوقوف على نفسه، دون أن يتجاوز ذلك إلى الذات التي عبر عنها أو دلَّ عليها؛ لذلك فهي دراسات في مجملها نظرية بحثت عن الضمير دون الدلالة .

ب ــ بروز الثنائيات في الرواية العربية.

1 ــ ثنائية الأنا/ الآخر.

لا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل بين ثنائية الأنا والآخر المترابطة؛ حيث تدفع "الأنا" أن تكون في حاجة "للآخر"، والعكس فحاجتنا إلى معرفة الآخر، سواء كان عدوا أو صديقا حاجة قائمة، وملحة ولكنها لا تقارن بحاجتنا إلى معرفة أنفسنا فهذه المعرفة للنفس تأتي أولا؛ لأنه من غير الممكن للإنسان أن يعرف غيره إن لم يكن يعرف نفسه ، وبعد ذلك تكون معرفة الآخر ممكنة.

لقد سيطرت هذه الثنائية على كثير من الأعمال الروائية العربية حيث شكّلت الغلبة العددية والفنية في الدراسات الأدبية العربية، والاستقصاء للدراسات التي تناولت مفهوم الذات، يوقف على أنها في معظمها كانت تنطلق من هذه الثنائية، فهي إماَ أيديولوجيا حضارية تعكس إشكالية العلاقة بين الشرق/ الأنا , والغرب/ الآخر، وانعكاس ذلك في الرواية العربية ، أو أيديولوجيا سياسية، تعكس إشكالية الصراع بين العرب/ الأنا، والإسرائيليين/الآخر، أو أيديولوجيا فكرية فلسفية، تعكس َأزمة الذات العربية في مواجهة الآخر/ الأجنبي .

وهذا ما يؤكده أبو ريه في قوله :« **الرواية العربية بحثت عن ذاتها مقابل الرواية العالمية محاولة تَأصيل جذورها ورسم ملامح خاصة بها، لذلك لجَأ الأَدباء في أعمالهم الروائية للبحث عن تلك الذات العربية سواء في ملامحها المضمونية أو صياغتها الفنية »** [1] .

---

[1] محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، ص 129 .

هذا الآخر كان قد تلّون وتشكّل بألوان عديدة فتارّة هو العدو الإسرائيلي، وتارّة هو المستعمر الإنجليزي، الفرنسي، وتارّة هو الحضارة الغربية بكل مادياتها وتطورها المذهل، وتارّة هو المجتمع بأنظمته المسيطرة أو التابعة ...الخ .

ويعلل "حسن النعمي" بروز الآخر في الرواية قائلا :« **كل آخر في الرواية يعد نقطة صراع تختلف في أبعادها، وتؤكد بدرجات مختلفة أزمة المجتمع في هذا الآخر، وإن تباينت الرؤى الجزئية عند الكتاب، أو اختلفت طبيعة المعالجة حسب مراحل نمو التجارب الروائية ذاتها. فرؤية الروائيين رؤية ذاتية، غير أنها رؤية إرث ديني وحضاري وثقافي واجتماعي تجعل الفرد الكاتب أو غيره جزءًا من منظومة أكبر يدور في فلكها هذا الفهم المعقد والمركب للآخر** » [2].

وتظهر هذه الثنائية الأنا/ الآخر في الأعمال الروائية من خلال-:

_ استخدام ضمائر السرد:

بديهي أن استعمال أيّ من ضمائر السرد يقتضي وجود ثنائية الأنا والآخر، فعندما يكون الأَنا هو السارد تصبح الثنائية موقع الوضوح و السطوع فالأَنا َأنا، وجميع من يقع خارجها ينتمي إلى خانة الآخر [3].

ويرى عالم النفس "كوللي"، أن استخدام ضمير المتكلم " الأَنا " في الحياة اليومية يتضمن الإشارة إلى الآخرين فهو يقول : « **من المشكوك فيه َأننا نستطيع أن نستخدم اللغة أي استخدام دون تفكير واضح أو ضمني في شخص آخر .ومن المشكوك فيه كذلك َأن يبرز لدينا الشعور بالأَنا في أية لحظة دون أن يكون مصحوبًا بشعور الآخرين** »[4].

ويستدعي التنوع في الضمائر تنوع في وضعية السارد ومن ثمة التنوع الرؤيوي والإيديولوجي من خلال تنوع الضمائر

[1] : يوسف أبو رية : الرواية العربية من انشطار الذات إلى تعدد الآخر، ص 19.

[2] حسن النعمي:الرواية السعودية واقعها وتحولاتها،الرياض، وزارة الثقافة والإعلام،وكالة الوزارة للشؤون الثقافية،1430 هـ،ص39.

[3] صلاح صالح : سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية " ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2003،ص63.

[4] مصطفى سويف : مقدمة في علم النفس الاجتماعي، القاهرة ، مكتبة الانجلوا، 1983 ، ص 181.

ـــ الحوارية أو التخاطبية:

تبرز هذه الثنائية أيضًا من خلال الحوارية، فالذات أو" الأَنا " ليست معزولة وقائمة بذاتها ذلك أن «**كل معنى في ملفوظها هو معنى حوار ي، والتفاعل اللفظي عنصر تكويني في فعل التلفظ** »[1].

وقد َأشار محمد براده إلى هذه الحوارية في الرواية، ورأى أنها تشكل حوارًا مع الذات يمتد إلى الآخر؛ بهدف الكشف عن فضائها الذاتي يقول:«**كأنما الرواية في طموحها الخفي تسعى إلى الكشف عن فضاء سعادة الفرد اُلمحاصر بَأسئلة قلقة، مدمرة، لكن الآخر،بإطلاق، هو جزء لا ينفصل عن الذات** » [2]

وفي الأعمال الروائية تظهر هذه الحوارية من خلال مفهوم المثاقفة، وهو يعني « **التبادل أو التلاقح الثقافي** »[3]، هذا التبادل موجود في الرواية العربية منذ زمن بعيد بسبب « **الغزو والاحتكاك والتجارة والتبشير والاستعمار في العالم** » [4] ، ولهذه المثاقفة دور كبير في تبلور شكل روائي يعبر عن ثنائية الأَنا/ الآخر، وما يتم بينهما من حوار.

وفي هذا السياق يرى براده أن الرواية شكلا فنيًا هي نتاج المثاقفة والاحتكاك بالغرب؛ وهي أيضًا وسيلة من وسائل إبراز الذات . يقول: « **وفي نفس الوقت هي تعبير عن تجربة مواجهة بقيمة المغايرة وطرائق عيشه وتفكيره** » [5].

يأخذ الآخر أهمية خاصة لبروز الأَنا، باعتبار أن الأَنا لا تتحقق إلا من خلال الآخر ويؤكد "محمد نور الدين أفايه" على أهمية الآخر للذات ، يقول: « **لذا يظل استجداء عودة الآخر وحضوره مطلبًا وجوديًا للذات في أن تصبح الأنا آخر** »[6].

---

(1) احمد حيزم : في مسالة الذات وأحواله في ديوان المتنبي ، ص 10.

(2) محمد برادة : الرواية العربية و الآخر ، ص16 .

(3) المرجع نفسه ، ص 17.

(4) المرجع نفسه ، ص 17.

(5) المرجع نفسه ، ص 17.

(6) محمد نور الدين افاية : الهوية والاختلاف ، الدار البيضاء ، 2004، ص 21.

ويبرز في هذه العلاقة شعور الذات بالانتماء أو اكتساب حدٍ أدنى من الهوية، وتساعد اللغة في إقامة جسور من الحوار بين الأنا/ الآخر، بحيث تتجاوز أن تكون مجرد وسيلة للتعبير أو أداة للتواصل وتبادل المشاعر والأفكار، لتتحول إلى« **مسكن الكائن ومأواه، وبها يعمل بشكل واع، أو لا واع على صياغة هويته وإعلان ذاته** » (1).

ثنائية الأنا/ الآخر هي ثنائية ذات جذور قديمة في الرواية العربية وذات حضور متعدد الدلالات وهي تعكس رغبة الروائي وقدرة الرواية على التعبير عن واقع الأَنا مقابل الآخر، باختلاف دلالة هذه الأَنا وذلك الآخر.

2 _ ثنائية الأنا /الأنا.

ورد هذا المفهوم للثنائية بمعنى مواجهة الأَنا بذاتها، ف « **ثنائية الذات والموضوع أو الأنا والآخر ثنائية برزت لانتشارها بشكلٍ كبير في الدراسات الأدبية، وكان لهذا البروز أبعاد سياسية وحضارية، وتقوم هذه الثنائية على أساس من التعارض والتضاد لتصبح العلاقة بين الذات والموضوع قائمة على الدحض أو الشك أو العداوة**» (2).

هذه الثنائية تظهر إشكالية هوية الأنا الحقيقية أو الأنوات الأخرى في النص الروائي؛ إذ ْ تتعدد الأَنا للكاتب الواحد، وتتجسد في أنوات شخوص روائيين يختلف الواحد منهم عن غيره في الرواية الواحدة، كما يختلف عن غيره في كل الروايات الأخرى التي يّقدر للكاتب أن يكتبها، وهنا تبدو "أنا " المتكلم أقرب الأشياء إليه. (3)

(1) محمد نور الدين افاية : الهوية والاختلاف ، ص12.

(2) صلاح صالح : سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية " ، ص 69

(3) ينظر : محمد نور الدين افاية : الهوية والاختلاف ، ص 14 .

4 – تشكل الذات في الدراسات السير ذاتية.

هو مفهوم يمتلكه الكاتب وحده، فهو يظهر أو يسرد ما يشاء من حياته ويخفي ما يشاء ، فهو يروي مثل سائر الرواة وقائع حصلت ويذكر مواقف وأحاسيس كانت فعلا.وبالتالي فإن الكاتب لا المبدع هو من يمتلك زمام الأحداث، فهو من يظهر ما يشاء منها ويخفي ما يشاء.

1_ الخلط بين الرواية والسيرة الذاتية.

إن من الصعب وضع خط فاصل بين الرواية والسيرة الذاتية لأن: « **الشكل الروائي الأرقى في كتابة السيرة الذاتية حيث تتسع مساحة الإبداع ويسمح للمخيلة بأن تلعب لعبتها الفنية** » [1] .

والحقيقة أنَّ العلاقة بين السيرة الذاتية والرواية «**هي علاقة ملتبسة وخلاقة بين جنسين سرديين كثيرا ما تقتضي التفاعلات بينهما إلى نصوص إبداعية متميزة**» [2]. والأمثلة كثيرة في مضمار الخطاب الروائي العربي الذي يستمد مشروعيته من كتابة الذات، فالأنا الكاتبة لصيقة بالواقع المعيش الذي يجعل منها تستعير تقنيات السرد الروائي لإثبات وجودها ،حيث يبين"فيليب لوجون" : « **أن رواية السيرة الذاتية قد استوعبت الأساليب الفنية نفسها، الراسخة في عالم الأدب الروائي**» [3].

كما يضيف" فيليب لوجون" :« **أنَّ رواية السيرة الذاتية في الوقت نفسه، تقترب من السيرة الذاتية بدرجة تجعل المرء يشك في وجود بين الجنسين** » [4] .

تأثرت الرواية بالدرس السير ذاتي .والدكتور صالح الغامدي يوضح مفاهيمه عن الجنسين التي تربط بين الرواية والسيرة الذاتية بقوله: « **إن الرواية في أبسط تعريفاتها نص سردي تخييلي والسيرة الذاتية في َأبسط تعريفاتها نص سرد ي توثيقي حقيقي، فالفرق بينهما يقوم على أن الرواية تخيلية**

---

(1) محمد البارودي : عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي، اتحاد العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 174.

(2) المرجع نفسه ، ص 178 .

(3) المرجع نفسه ، ص 178 .

(4) المرجع نفسه ، ص 178 .

الأحداث والشخصيات، وبالتالي لا تطابق فيها بين الراوي /البطل والمؤلف .أما السيرة الذاتية فهي حقيقية/ واقعية الأحداث والشخصيات ويتطابق فيها المؤلف مع الراوي/ البطل» [1].

وسمة التخييل حتى وإن كانت شرطا لازما للفن إلا أنها تعد « **السمة الفارقة أو السمة التي يمكن التعويل عليها في التفريق بين السيرة الذاتية بوصفها مجرد نقل توثيقي لحياة كاتبها ، والرواية التي تعتمد التخييل»** [2]. ومنه يمكن القول أن « **السيرة الذاتية لا بمقدار صلتها بالخيال ، وإنما تقوم على خطة أو رسم بناء وعلى ذلك فهي ليست من الأدب الذي يخلق خلقا ، من حيث أن صاحبه معني بغاية محدودة تهديه في اختياره وترتيبه للحقائق»** [3].

وهناك من يتخذ من الآليات السردية واللغة في كل شكل أساسا للتفريق بين السيرة الذاتية والرواية ، فالبعض يرى أن هذه « **الآليات في السيرة الذاتية تأتي بسيطة ، وفي الرواية تأتي كاشفة عن تنوع يتيحه الشكل المرن لأن اعتماد السيرة الذاتية على حقائق ذاتية حياتية معيشة ، قد يكون عامل تقييد للخيال وللآليات الفنية بالإضافة إلى أن كاتب السيرة الذاتية لو استسلم لمتطلبات يخرج بذلك من إطار السيرة الذاتية »** [4].

لكن هناك من الباحثين من يذهب إلى عكس ذلك ويؤكد أن هنالك «**نصوصا سيرية ذاتية عربية تفند الرأي حول الكتابة الذاتية لما فيها من حضور مكثف للاستعارة واعتمادها على اللعب الشكلي والسردي وتوظيف لتداخلات الأصوات السردية ، مضاهية بذلك الرواية في الوقت الذي توجد فيه روايات لا تعدوا أن تكون مركبا بسيطا »**[5] ، هذا يمثل إعلاء لفن السيرة الذاتية في مقابل الرواية ، وبالرغم من أن الحقيقة التاريخية لحياة شخص ما ماثلة في السيرة الذاتية باعتبارها «**تحيل على تجربة**

---

(1) صالح الغامدي: سير ذاتية الرواية العربية السعودية ، مجلة علامات ، ج1 ، العدد الثالث عشر ، 2004، ص56.

(2) صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2002, ص 167.

(3) إحسان عباس : فن السيرة ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط1 ، 1996 ، ص 84-85 .

(4) عادل الدرغامي : اشكالية النوع والتجنيس السيرة الذاتية نموذجا ، مجلة علامات ، ج 65، مج 17 ، جمادى الاولى ، 1429 هـ / 2008م ، ص 183 .

(5) المرجع نفسه ، ص 183.

ماضية ، بينما تحاور الرواية المستقبل، بل إن معنى المتخيل الروائي لا دلالة له إن لم يحل على زمن غائب وصعب التعيين » [1] .

كما يستعرض "صالح الغامدي" أهم الدلائل التي تربط بين الرواية والسيرة الذاتية، والتي تبرر إطلاق مفهوم سيرة ذاتية على الروايات، عند بعض النقاد، وهي:

أ_ ضمير المتكلم " الأنا ."

من أهم ما يميز السيرة الذاتية، التطابق بين شخصية الكاتب والراوي /البطل؛ لأَن أغلب السيرالذاتية تكتب بضمير المتكلم « **في الروايات السير ذاتية يبدو استعمال ضمير"الأنا " متعددًا " فالأَنا " الذي يسرد الأَنا في مراحل سابقة، من الطبيعي أن تتحول كل من الأَنوات المسرودة إلى "هو " أو "آخر" »** [2].

وهذا الضمير هو أسهل وأوضح الأساليب التي تحقق التطابق بين شخصية الكاتب والبطل . وينكر "صالح الغامدي" الاعتماد على بروز هذا الضمير وتمرير ذلك للخلط بين الرواية والسيرة الذاتية، معللا إياه بأن « **توظيف ضمير المتكلم في الرواية ليس كافيًا في حد ذاته، لتبرير مثل هذا الربط فهذه تقنية سردية يوظفها كُتاب الرواية لإكساب نصوصهم مصداقية وواقعية من خلال الإيهام بأن النص يروي سيرة الراوي البطل»** [3].

ب_ المكان والزمان .

يقول "صالح الغامدي": « **الاحتفاء بالمكان الذي ينتمي إليه الكاتب بتفاصيله وواقعيته في بعض الروايات السعودية لا يكفي من وجهة نظرنا، لا يبرر الربط بين الرواية وسيرة كاتبها الذاتية، فقد تكون الرواية الواحدة مثلا سيرة ذاتية جزئية ليس لكاتبها فقط بل لكثير من قرائها بهذا المعنى »** [4]

[1] فيصل دراج وآخرون : دراسات في الرواية العربية الرواية والسيرة الذاتية ، المؤسسة العربية ، بيروت ، لنان ، ط1، 1998، ص74.

[2] صلاح صالح : سرد الاخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية " ، ص 65.

[3] صالح الغامدي : سير ذاتية الرواية العربية السعودية ،ص 52.

[4]ينظر: صالح الغامدي : سير ذاتية الرواية العربية السعودية، ص 54 .

وقد أدى هذا الخلط بين الرواية والسيرة الذاتية كما "يرى صالح الغامدي" إلى ظهور دراسات من أبرز سماتها : تسطيح العمل الروائي، وذلك من خلال التركيز على جانب واحد من جوانب النص، وهو الجانب الفكري المضموني **« وإهماله لتحليل التقنيات السردية والأَبعاد التخيلية للنص»**[1] ، والهروب من مواجهة الأَعمال الروائية الجادة، والوقوف على ملامحها الفنية الخاصة والاكتفاء بالتركيز على سيرة ذاتية الرواية والربط الحرفي بين المبدع وأبطال رواياته، وهو ربط كثيرًا ما يوقع الكاتب في حرجٍ شديد مع نفسه ومجتمعه ويحد من إبداعاته في رسم شخوص رواياته واختلاف أحداثها وبنياتها، خاصة عندما يتحول هذا النقد السير ذاتي إلى محاكمة اجتماعية أو أخلاقية له.

هذا الخلط بين الرواية وكتابة السيرة الذاتية هو من أهم عوامل تأخر النقد الفني الحقيقي للأعمال الروائية ووقوفه على السطح وقوفًا موضوعيًا لا يمس أو لا يتعامل مع الجوانب التقنية للأعمال الروائية، وبالتالي فهو يجني على النقد وعلى الأعمال الروائية معًا، إذ يحوِّل النقد إلى مجرد قراءة موضوعية لا تبحث عن الماهية الحقيقية للنصوص الإبداعية .ويقترح حلا فنيًا لهذا الخلط، يساعد النقاد على التفريق بين الرواية والسيرة الذاتية، وهو "الميثاق السير ذاتي " في صيغته الجديدة التي أخرجها "فيليب هامون" ، والتي ترى السماح بإمكانية أن يكون الخيال عنصرًا من عناصر السيرة الذاتية، هذا الميثاق هو: « **عقد يبرمه الكاتب مع قارئه عندما يعلن الكاتب في نصه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن قصدٍ لكتابته سيرته الذاتية .ويتخذ هذا الإعلان أو التصريح أشكالًا متعددة كما نعلم ،مثل تطابق اسم المؤلف مع اسم البطل، ووجود كلمة مثل سيرة ذاتية في العنوان أو على الغلاف، أو تصريح الكاتب في المقدمة أو في النص بأنه يكتب لسبب أو لآخر سيرته الذاتية ...الخ . فمقصدية الكاتب هي ــ في نظرنا ــ العامل الحاسم في تحديد هوية النص السير ذاتية، وفي حالة غياب أي أثر لميثاق السيرة الذاتية في النص السردي، فهذا النص هو رواية لا غير** »[2].

ولقد عرف "فيليب لوجون" ميثاق السيرة الذاتية وميز بينه وبين العقد فقال : « **لقد استهواني مصطلح ميثاق السيرة الذاتية لأنه يثير صورا خرافية مثل المواثيق مع الشيطان التي نغمس فيها ريشتنا من أجل بيع الروح في حين يحيل العقد على دلالة أكثر نثرية إننا عند كاتب شرعي إن**

---

[1] صالح الغامدي : سير ذاتية الرواية العربية السعودية، ص58.

[2] المرجع نفسه ، ص 57 .

مصطلح عقد سيتتبع ويفترض وجود قواعد صريحة ثابتة ومعترف بها لاتفاق مشترك بين المؤلفين والقراء بحضور الكاتب الشرعي الذي يتم التوقيع عنده على نفس العقد » [1].

ويشكل الميثاق السيري حدا فاصلا بين السيرة الذاتية و الرواية إذ يحدد هوية النص إذا ما كان سيرة ذاتية من خلال ما ورد في النص في حد ذاته دون الاستعانة بعوامل خارجية لإثبات ذلك فوجده يحقق التطابق بين المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية فيه مما يضع النص ضمن جنس السيرة الذاتية وتتمثل أهميته في كونه اتفاق يعقده المؤلف مع القارئ وبموجب هذا الاتفاق يوجه القارئ وتحدد طبيعة قراءته للنص .

فالميثاق يقود القارئ للوصول إلى حقائق فعلية تتعلق بتاريخ شخصية واقعية ، يُسرَد لها أما غياب هذا الاتفاق فيجعل القارئ في مأزق التجنيس وتحديد هوية النص ومدى ارتباطه بحياة كاتبه وقد يكون غياب هذا العقد أمراً قصده الكاتب ليوهم القارئ بمدى التباعد الموجود بينه وبين نصه لما للسيرة الذاتية من دور في كشف حقائق الذات وتعرية لحياة صاحبها ، مما يعرضه لمواجهة مجتمع يرفض عدم التجاوز والخروج عن الأعراف الاجتماعية .

2_ ملامح الأدبية في السيرة الذاتية.

هناك العديد من الملامح الأدبية التي تظهر في السيرة الذاتية، والتي تصبغها بالطابع الأدبي وتعطيها هويتها الإبداعية، ومنها الهوية السردية.

ترى جليلة طريطر أن بناء الهوية السردية في السيرة الذاتية يستدعي دراسة مقومات الملفوظ السير ذاتي القائم على جدلية الظاهرتين " التفكُّر والتذكُّر " وكيفية تفاعلهما بهدف إنتاج مشروع الهوية السردية في السيرة الذاتية ، ومفهوم الهوية ينقسم عند بول ريكور إلى جزأين : «**جزء يحيل على الخصائص القارة كالطبع مثلا، ويعبر عنه ريكور بمصطلح Idem ، وجزء يحيل على تشكُّل صورة الذات في الخطاب اللغوي، ويعبر عنه بمصطلح Ipse الذي يعني هنا الهوية السردية »**[2]. إذن الهوية السردية عند ريكور تعني تشكل صورة الذات في الخطاب اللغوي.

ويتشكل بناء الهوية السردية في السيرة الذاتية من خلال الوعي بالذات،و استخدام الرمز اللغوي والشكل السردي.

---

[1] فيليب لوجون : السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي ، تر: عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 12.

(2) جليلة طريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي "بحث في المرجعيات"، تونس، مركز النشر الجامعي، 2004، ص 222.

أ ــ الوعي بالذات :

تتكشف الذات الفردية عبر الكلام، فكلام النفس للنفس أو الكلام عن النفس الموجه إلى الآخر هو من مظاهر الذات « **فالوعي بالذاتي مزامن لفعل التكّلم أو للكتابة التي تتضمنه،فلا وجود لوعي ما قبلي يعمل الخطاب على نقله أو استنساخه .لذلك فإن الكلام عن الذات هو الذي يشكّل الوعي بالذاتي ويبينه»** [1] . ويمثل مستوى الحوار الداخلي أحد المستويات الضرورية التي يمارسها المتكلم بهدف إدراك وعيه الخاص بذاته.

ب_ استخدام الترميز اللغوي:

لا يكتمل الوعي بالذات إلا من خلال التعبير اللغوي الرمزي؛ لأَن هذا الوعي يتشكل في صورة لغوية محسوسة قابلة للإدراك[2]ومن ثمَّ فإن اللغة في الإبداع السير ذاتي تعتبر نشاطًا مخصوصًا

.«**يعرف بالإنسان من حيث هو كائن فاعل أ ي مفكر ومتكلم، وهذا النشاط الكلامي ذاته، هو الذي يمّكن الإنسان أيضًا من أن ينعكس في خطابه، حيث يتمشهد "أناه" لناظريه، ويغدو موضوعًا لإدراكه »**[3].

تؤدي اللغة دورًا هامًا في الحديث عن الذات؛ لأَنها ممارسة كلامية تتشكل فيها إشكالية الوجود الذاتي، وكان كُتاب السير الذاتية العرب، قد مارسوا كتابة السيرة الذاتية، إلا أنها لم تهدف للتعبير عن كفاءات فنية أو أدبية خالصة إلا بشكل عرضي، فهدفهم« **كان يوجه نشاطهم التعبيري ويحضه دائمًا لاستبطان الذات استبطانًا حميمًا، بحيث تؤول اللغة إلى أداة استكشاف للحقيقة الذاتية »**[4]، ولأنها أيضًا بمثابة الوعاء الذي يتشكل فيه الوعي الذاتي باعتباره أداة إبلاغ بجانب كونها أداة

---

(1) جليلة طريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي "بحث في المرجعيات" ، ص242.

(2) المرجع نفسه ، ص 241.

(3) المرجع نفسه ، ص 674.

(4) المرجع نفسه، ص 673.

تعبير«**فكما يفهم الفكر ما يدور بخلده عن طريق اللغة، فهو يتكيف بما يصله من تموجات أفكار الغير المحمولة إليه عبر رموز اللغة وفعالياتها** » [1].

ج ـ الشكل السردي .

تتوقف بنية الهوية السردية في مستوى تشكلها على بنية الكلام ملتبسة بالأشكال التي تظهر فيها « **وأهمها الشكل السردي الذي يضفي على الحياة الواقعية شكل الحياة القصصية**»[2] ، ويبدو هذا الشكل السردي من خلال ظاهرة التَّأليف، التي تعني« **الجمع بين تتابع الأحداث تتابعًا خطيًا، والتَّأليف بينها في بنية مهيأة لامتصاص تنافرها في وحدة معنوية متكاملة** » [3].

وتتمظهر أهمية الهوية السردية في كونها تكشف عن الأَنا من حيث هي فعل استبطاني كلامي ترسخ صورة الأَنا وتتحول بعد إنتاجها إلى الصورة المرجعية والتي يشكل من خلالها المترجم لذاته علاقاته الحميمة مع ذاته والعالم بأسره.

أما شكل الهوية السردية، فإنه يتحقق من خلال العقد أو الميثاق، الذي يحقق أصالة التلفظ السيرذاتية.

وتقول في ذلك جليلة طريطر:« **وعلى هذا النحو يتحقق انفتاح السيرة الذاتية على العالم الخارجي من حيث أنها فعل تلفظي أصيل، يهدف مبدئيًا إلى إعادة تشكيل تجربة واقعية كما أنها تنفصل في الوقت نفسه عن كل أشكال التلفظ التخيلية، لذلك فإن أصالة التلفظ تمثل قيمة اجناسية خلافية** »[4] ،ومن ترابط الهويات الثلاث (الراوي/ الشخصية/ الكاتب) في الملفوظ السيرذاتي تقول "جليلة طريطر":«**ومعنى ذلك أن الذات المتلفظة بالإضافة إلى واقعيتها هي في الوقت ذاته فاعلة أو ناظرة أو مفعول بها ومنظور إليها؛ لأنها تشّكل الموضوع الرئيس للتلفظ** »[5].

---

(1) جليلة طريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي "بحث في المرجعيات"، ص 675.

(2) المرجع نفسه ، ص 675.

(3) المرجع نفسه، ص243.

(4) المرجع نفسه، ص244 .

(5) المرجع نفسه، ص 248.

وقد نهضت الكتابة السير ذاتية بوظائف عديدة، أهمها :الوعي بالذات والبحث عن تشكُّل صورة مدرِكة للذات الفردية، يبلورها شعور المبدع الواعي بوجود مسافة فكرية بين الذات الناظرة للواقع من حولها، والذات المنظورة في سردها السير ذاتي .وهذا الاكتشاف لأَشكال الوعي بالذات، تتجاذبه صورتان: صورة الأَنا الكائن، التي تحيل على تصور الإنسان لوجوده الحاصل بالفعل، وصورة الأَنا الصائر، التي تحيل على تصور مثالي لما ينبغي أو لما يؤمل أن تكون عليه صورة الوجود الفردية الآتية والتفاعل المستمر بين هاتين الصورتين هو الذي يبلور تطور الشخصية، ومن ثم بحثها عن ميدان أدبي يعبر عن ذلك التطور في صورتيه الكائنة والصادرة بشكل انتقائي واعٍ ومدرك من قبل الكاتب [1].

وتهدف كتابة السيرة الذاتية إلى فك إشكال " الأَنا " باعتباره أهم غاياتها .لذلك تبدو الكتابة في نظر طريطر« **ممارسة استكشافية يبحث من خلالها المترجمون لذواتهم عن كشف مقومات هويتهم والتعرية عنها، علَّهم يخلصون بذلك إلى استنباط صورهم الذاتية ولمِّ شتاتها المتعثر على مدى تاريخ حياتهم، المترامية أطرافها في الزمن** »[2] .

إذن، الذات في الدراسات السير ذاتية انحصرت في الذات الكاتبة وعلاقتها بحياتها الماضية، تلك الحياة التي أرادت الأَنا المبدعة أن تخلِّدها في التاريخ الأَدبي السردي عن طريق كتابة روائية سير ذاتية ذات طابع وثائقي، وهي بالتَأكيد تختلف عن الذات المروية بضمير المتكلم في الرواية، تلك الذات التي نستنطق أناها من خلال مجموعة من الأَدوات الفنية والمضمونية لتتشكلَّ صورة للذات في الرواية العربية تختلف عن تلك الموجودة في السيرة الذاتية.

5 _ تشكل الذات في الدراسات النسائية.

يصعب حصر الدراسات الأدبية النسائية التي تحدثت عن الذات، لأَن إشكالية الذات الأنثوية تتداخل مع كثير من الدراسات الإنسانية ذات الطابع السيسيولوجي والسيكولوجي،تداخلا يقف دائمًا على جدلية" الأنا "مقابل الآخر. ثم إنه يصعب تحديد الذات الأَنثوية بوصفها عنصرًا مشتركًا

---

[1] جليلة طريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي "بحث في المرجعيات"، ص 640

[2] المرجع نفسه ، ص 671 .

أو ظاهرة عامة في الإبداع السردي النسائي؛ لأَن هذه الذات قد تتبدى في النصوص الأَدبية بشكل مباشر؛ أي من خلال " الأنا " الساردة، أو بشكل غير مباشر من خلال الشخصيات النسائية المنتشرة في العمل السردي .وقد لا تظهر – تلك الذات – لأَن النصوص تعالج قضايا وأفكارًا لا تتعلق بالذات الأنثوية .ولكن الذات قد لقيت في الدراسات الأَدبية النسائية الكثير من الاهتمام المُؤطر بهاجس البحث عن ملامح الخطاب النسوي على مستوى التشكيل الفني والموضوعاتي.

1- ملامح الخطاب النسوي في الدراسات الأدبية:

ومن ملامح الخطاب النسوي كما ظهر في الدراسات الأدبية نجد:

أ ــ بروز ضمير " الأنا "

تؤكد الباحثة "كارمن البستاني" على أهمية الربط بين الكتابة والهوية ف « **هذا ما يفسركثرة "الأنا" في الكتابة النسوية كرد فعلٍ على التشكيك الدائم الذي كان يحيط بوجودها، وفقدان الهوية هو أكثر ما يهدد الكاتبات ويقلقهن، لذلك يعدن إلى ذواتهن بشكل دائم ومنتظم لإبراز هذه الهوية وتأكيد خصوصيتها** » [1].

إن بروز هذا الضمير أي" الأنا" هو دلالة مهمة على رفض المرأة للنموذج النمطي الذي حدده الآخر /الرجل؛ لذلك تلجأ الكاتبة إليه كمحاولة منها للهيمنة «**على الواقع ولو على مستوى الخيال من خلال هيمنتها على النص، وذلك في مقابل الهيمنة الفعلية للرجل على الواقع من وجهة نظرها** » [2] .

ب ــالخلط بين المرأة باعتبارها مؤلفة/ مبدعة والسارد (البوح والاعتراف) .

ينتشر في الكثير من الدراسات الأدبية هذا الخلط أثناء التحليل لكتابات المرأة، وقد أدى ذلك إلى تناول النصوص النسائية تناولا خارجيًا ينطلق من استحضار الحيثيات الاجتماعية والنفسية والتاريخية للمؤلف وإسقاطها عنوة على النصوص المدروسة.

---

(1) جليلة طريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي "بحث في المرجعيات" ، ص671

(2) المرجع نفسه ، ص 673

وترى "زهور كرام" أن هذا المنهج لا يعكس أدبية نص المرأة لأنه ينطلق من أيديولوجية كاتبته أكثر من النص ذاته .لذلك تقترح منهجًا بديلا في التعامل مع النصوص الأدبية النسائية، يهدف إلى العودة بنص المرأة إلى أدبيته الحقيقية. تقول:«**يدعم هذا المصطلح المنهجي الرغبة في إعادة الرواية عند المرأة إلى مجال التحليل النقدي الذي يعتمد على آليات إجرائية مضبوطة، بعدما ظلّت نصوص المرأة تعاني من إسقاطات أيديولوجية كانت وراء تغييب البعد الأدبي والمعرفي وأيضًا الجمالي والفني في كتابة المرأة، كما كانت وراء تعطيل سؤال المعرفة الجديدة التي يقترحها خطاب المرأة الإبداعي** » [1].

ج_ إشكالية جدلية الذات والآخر عند المرأة المبدعة .

جوهر الكتابة النسائية ومنطلق التفكير النسائي يقومان على الجدلية، لذلك تُعد هذه الكتابة عملا قائمًا بين الذات والآخر«**يكون هذا العمل عملية لا يعرف فيها البعض الآخر، تبدأ عملية الكتابة عند حد بعيد، بل عند أبعد الحدود، وتنطلق من الذات والآخر؛ من كليهما على السواء** » [2].

هذه الجدلية تجاذبتها كثير من العلوم الإنسانية والفلسفية، فهي جدلية ذات جذور متنوعة تنطلق كل منها حسب الأيديولوجية التي يتبناها أصحابها، لذلك تنوعت تلك "الأَنا" في مقابل تنوع ذلك "الآخر"، وفيما يخص الدراسات الأَدبية النسائية سيطرت هذه الجدلية على معظم الثيمات التي عبرت عنها المبدعة الأَنثى في شعرها ورواياتها وقصصها وسيرتها الذاتية

ومن أهم الأسباب التي أبرزت هذه الجدلية « **رفض المرأة لصورتها، التي حددها لها المجتمع، جعلها تشعر بذاتها وقدراتها الخاصة ذلك أن خصوصية الوعي النسائي بَأوضاع المرأة وأدوارها ومكانتها في المجتمع تفرض نفسها عندما تدرك المرأة وجود اختلاف بين صورتها لدى الذات وصورتها لدى الآخر، ورغبة الكاتبة في تقديم المرأة نفسها مبدعة وعلى قدم المساواة مع الكاتب**

---

(1) زهور كرام : السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء،ط1، شركة النشر والتوزيع، 2004،ص123.

(2) المرجع نفسه، ص 102.

الرجل، وهو ما يجعلها تنجذب إلى عالم المعاناة النسائية وما يدور فيها من تجارب خاصة وذلك في مقابل الرجل الذي يعبر عن ذاته وموهبته وقضاياه ، ولجوء المرأة الكاتبة إلى الموروثات الشعبية لتستخرج منها أساطير مضادة للأساطير التقليدية التي تؤكد ضعف المرأة» [1] ، وهي بذلك ترفض الصورة التي قولبها فيها الرجل، لتبحث عن الذات من خلال الماضي و الأساطير.

يرى "حسن النعمي" أنه من الضروري النظر لعلاقة المرأة بالرجل بوصفها أحد المحركات الأساسية للمشهد الروائي النسائي ، ويعلل ذلك قائلا :« **إن الرواية النسائية حينما وقعت في سياق موضوع الرجل ذي الصبغة النمطية، فإن ذلك لم يأت إلا تحت إلحاح الحاجة إلى بيان مأزق المرأة وعدم قدرتها على التعايش مع الرجل في ظل هيمنته المستمدة ليس دائما من قوة شخصيته، بل من قوة اجتماعية تفرض حينا وتساند وتعاضد في أحايين كثيرة** » [2].

د _ الكتابة النسائية بين "قراءة للذات " و كتابة للذات ."

تتميز الكتابة النسائية بحضور قوي للمرأة الساردة وليس المسرود لها تلك التي تشعر دومًا بضياع هويتها؛ لذلك تتعامل مع الكتابات الإبداعية على أنها إعادة فهم لذاتها، أي قراءة لها وليست كتابة لها.وهذا هو الفرق بين كتابة نصوص إبداعية تكشف من خلالها الأنثى عن ذاتها بوسائل فنية عديدة لتقرأ من خلالها هواجسها وملامحها الخاصة .وكتابة نصوص إبداعية بهدف توثيق المراحل التي مرت بها هذه الذات من خلال السيرة الذاتية [3].

الكتابة الأولى تتضح أدبية نص المرأة المبدعة التي تنبع من قدرتها على قراءة ذاتها ساردة وليست مسرودًا لها، وهذا يقرب الناقد من تلك النصوص ليكتشف **«العقل ألمنظم عند المرأة، والذي يفعل عبر عنصر التخييل في إعادة تنظيم الذات والعالم والعلاقة بينهما»**[4].

---

(1) زهور كرام : السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب ، ص 357 .

(2) حسن النعمي : الرواية السعودية وواقعها وتحولاتها ، ص57.

(3) زهور كرام : السرد النسائي العربي " مقاربة في المفهوم والخطاب" ، ص 134

(4) المرجع نفسه ،ص 102 .

وبهذا المفهوم، قراءة الذات، تنسجم الذات المبدعة مع واقع الذات المغيبة والمهمشة والتابعة ليصبح هدف المرأة المبدعة لا يتمثل في إعادة كتابة الذات **«التي ما تزال مطروحة للسؤال والتداول ولكن في قرائتها في أفق البحث عن إمكانيات عودتها إلى وضعها البشري الطبيعي الذي يسمح لها بممارسة التفكير والاختيار والقرار بدون وسيط أو شرط »** [1].

وقراءة الذات بهذا المفهوم،**« يمثل الانطلاقة التعبيرية لذاتٍ إنسانية تقرأ تاريخها انطلاقًا من الشعور بفقدان هويتها...إنها مطالبة بقراءة واقع ذاتها وليس بكتابتها »**[2] ،وتتخذ قراءة الذات لنفسها آليات تقنية كما ظهرت في الكتابات النسائية، منها الحوار الداخلي، وهو الذي يشكل الأداة الفنية التي تنطلق من خلالها الذات إلى قراءة ذاتها وفيه **«تتمظهر قراءة عبر معمارية النص، الذي يهيمن عليه الحوار الداخلي....وتوظيف الحوار الداخلي ذو بعد دلالي مكثف، فهو معادل للجو العام الذي يفتقد إلى التواصل، كما يعبر عن انشطار الذات المتكلمة إلى ذاتين : ذات محدودة في طرف شروط الهوية الموضوعية،وهي تحضر حاملة للأزمة ومعانيها فيها وذات متكلم إليها كتجربة تخوض مشروع التغيير، في ظلِّ اللاتواصل فتفضل حين تعتمد التقليد عنصر الانتقال من هوية ميؤوس منها إلى هوية مرغوب فيها، وحضور ضمير المتكلم" الأنا"، الذي يشكِّل الأداة الفنية الثانية والهامة في يد المبدعة، لتقرأ من خلاله ذاتها قراءة تكشف من خلالها عن واقعها الخاص في المجتمع»**[3] ، وبحضور هذا الضمير تعمل الكاتبة على هدم مجموعة من القيم الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتعلي من قيم الآخر/الرجل، لتعلن عن وجودها.

---

[1] زهور كرام: السرد النسائي العربي " مقاربة في المفهوم والخطاب"، ص 103 .

[2] المرجع نفسه ، ص 113.

[3] المرجع نفسه ، ص 113 – 114 .

الفصل الثاني

الذات في رواية كوابيس بيروت

1- الإطار العام للرواية

2 – الذات داخل رواية كوابيس بيروت

1- الذات عند فيليب هامون

1-1 الشخصيات المرجعية

1-2 الشخصيات الاشارية

3- وظائف السارد في رواية كوابيس بيروت

1- الوظيفة السردية

2- الوظيفة التواصلية

3- وظيفة الشهادة

4- الوظيفة الاديولوجية

4- آليات تشكل الذات في المنحى السردي الروائي "كوابيس بيروت"

1- اللغة

2- البنية الزمانية في الخطاب الروائي

3- البنية المكانية في الخطاب الروائي

1 ـ الإطار العام لرواية كوابيس بيروت:

إنها الحرب إنها المأساة، هذا ما يطالعنا به نص "كوابيس بيروت" للروائية "غادة السمان" *. بيروت تعيش تحت الحصار الداخلي ووطأة الكذبة الطائفية، فتنقلنا عبر روايتها إلى صميم الوجع البيروتي أيام الحرب الأهلية حيث حياة الرعب، اللاتنفس واللامعقول، فالخروج من البيت هو مخاطرة والوقوف على الشرفة والنظر عبر النافذة هو أمر يصعب فعله، إنها رواية مليئة بالوجع اللبناني الذي هو في كثير من الأحيان وجع عربي، فهي تمرّر عبر الكوابيس التي تعيشها في بيروت لتنقل واقعا يحمل مأساة هذه المدينة التي كان قدرُها الدمار.

« **بدأت في كتابتها ليل 13 تشرين الثاني عام 1975 ، تمت كتابتها في 27 شباط عام 1976 . نشرت مسلسلة في إحدى المجلات اللبنانية مع أوائل عام 1976، توقفت المجلة عن نشرها في آب 1976 اعتبارا من كابوس رقم 160** »[1]. صدرت هذه المذكرات بعد ذلك لأول مرة على شكل رواية عن منشورات غادة السمان في أكتوبر عام 1976 م

هي واحدة من مجموعة الروايات الطويلة للكاتبة أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، أو كما تفضل تسميتها بالمخطوطات التي تكتبها من قلب الحدث ،« **فقد كتبتها غادة بشكل جديد طريف ومتفرد وقسمتها لا إلى فصول، وإنما إلى كوابيس وأحلام وحتى ملاحظات ومشاريع كوابيس** »[(2)]. لم تقسم روايتها إلى فصول ومشاهد مثلما هو الشأن بالنسبة إلى كل الروايات وإنما كتبتها حسب كوابيس، وأحلام، ومشاريع كوابيس.

---

* غادة السمان: أديبة وروائية سورية ولدت سنة 1942 في قرية الشامية القريبة من دمشق والدها احمد السمان وأمها سلمى رويحة التحقت بكلية الآداب في جامعة دمشق قسم الأدب الانجليزي وتخرجت منها سنة 1964 ،نالت شهادة الماجستير في الأدب اللامعقول عن الجامعة الأمريكية سنة 1966 ، تحمل الجنسيتين السورية واللبنانية تزوجت سنة 1970 من الدكتور بشير الداعوق ، غادرت غادة إلى باريس واستقرت هناك سنة 1976 بعد اندلاع الحرب الأهلية في لبنان .

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص 6 .

(2) عبد العزيز شبيل : الفن الروائي عند غادة السمان ، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة . تونس ، ط1 ، 1987 ، ص 36.

«فهناك كوابيس يمكن اعتبارها سردا قصصيا للأحداث وهناك كوابيس فعلية كما أن الرواية تضم أحلاما وعلى مستوى آخر فإن كوابيس بيروت تضم فصولا أخرى يمتزج فيها السرد بالكوابيس وأخرى يختلط فيها السرد بالومضة الورائية وكذلك الكابوس بالومضة ...قد أضافت إليها مجموعة من ملاحظات ومشاريع كوابيس يمكن الاستفادة منها لكتابة كوابيس جديدة... ويمكن أن نرسم كل هذه التقسيمات في جدول توضيحي كالآتي:

نوعية الكوابيس	عددها في الرواية
السرد	138
الكوابيس	61
الملاحظات الإضافية	16
الأحلام	02
ومضة ورائية	14
سرد كوابيس	11
سرد ومضة ورائية	11
كابوس ومضة ورائية	01

بل إن النهاية نفسها جديدة إذ أن غادة وضعت نقطة استفهام أمام لفظة "تمت" ، وكأنها تشير بذلك إلى أن النهاية لن تكون في هذه الرواية وإنما في روايات أخرى قادمة نابعة من واقع لبنان الأليم ومأساته الدامية » [1].

تبدأ الرواية بالكاتبة وهي تحاول بمساعدة أخيها إخلاء منزلها من النساء والأطفال وأخذهم لمكان آمن نسبيا وبعيدا عن القصف، ولكنها ما أن تعود إلى شقتها بعد عملية الإخلاء الناجحة حتى تفاجأ بأن فندق "**الهوليدي إن**" ، الذي يقف أمام بيتها مباشرة قد تعرض للاحتلال من قِبل

(1) عبد العزيز شبيل : الفن الروائي عند غادة السمان، ص 39.

المسلحين، وهكذا تجد نفسها عالقة في شقتها في قلب الأحداث وفي قلب الطلقات النارية غير مجهزة بالموارد الغذائية مع احتمال انقطاع الماء والكهرباء عنها، وتتساءل والحال كذلك عن جدوى الأدب والشعر في هذه الحالة وتتمنى لو أنها تعلمت بعضا من فنون القتال للدفاع عن النفس في مواقف عصيبة كهذه.

تدور الأحداث بعد ذلك عندما تجد الكاتبة نفسها حبيسة في منزلها مهددة بالخطر الكامن على مقربة منها بالإضافة إلى شح الموارد الغذائية وغيرها.. وتحتوي الرواية كذلك على عدد كبير من المشاهد الخيالية، كرحلة "السيد موت" ، ومغامرتها في متجر بائع الحيوانات الأليفة، والجولة الليلة لدمى عرض المتاجر في شارع الحمراء بين ضواحي المدينة، وهذه القصص تحمل الكثير من الرموز الشيقة والمعاني العميقة.

تنتهي الرواية بمجموعة من " مشاريع الكوابيس " بالإضافة إلى الحلم الوحيد فيها لتكتمل هذه اللوحة الفنية الرائعة.

2: الذات داخل رواية كوابيس بيروت:

تعد الذات أحد الأبعاد المهمة للشخصية الإنسانية وتتفاوت درجة حضورها في الخطاب الروائي من خطاب إلى آخر ، فقد تكون هذه الذات "المؤلف" وتتجسد في الخطاب الروائي بوصفه متكلما وقد تكون "الراوي" بوصفه ساردا بضمير المتكلم أو الغائب وقد تكون "الشخصية " في السرد الروائي التي تقوم بفعل الحكي ذاته ، فالذات هنا متعددة بتعدد المقامات السردية وزوايا الرؤية والتي حظيت بدراسات كثير النقاد نختصر أهمها فيما يلي :

1- الذات عند فيليب هامون:

لا نجد عند "فيليب هامون" مفهوما خاصا للذات وآخر للشخصية فعنده الوجهان يشتركان في معنى واحد ولهذا وضع تصنيفا للشخصيات الروائية وجعلها في ثلاث فئات ، حيث يشير إلى أنه :« **تستطيع سيميولوجيا الشخصية أن تقوم على هذا التميز من أجل تحديد الحقل الذي تشتغل داخله** » : الشخصيات المرجعية ، الشخصيات الاشارية ، الشخصيات الاستذكارية

وعليه ومن هذا التصنيف الذي وضعه " هامون" يمكن إدراج هذه الفئات للشخصية الروائية من خلال ما يعادلها فيما جاء من شخصيات في رواية "كوابيس بيروت" :

1-1 الشخصيات المرجعية :

تحيل هذه الفئة من الشخصيات على معنى ثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل« **على واقع خارج النص ، يفرزه سياق اجتماعي معين، وتعمل هذه الشخصيات إذا ذكرت ضمن الملفوظ الرّوائي على التثبيت المرجعي، وذلك بإحالتها على النّص الكبير الذي تمثله الإيديولوجية والمستنسخات والثقافة ، وترتبط مقروئية هذه الشخصيات مباشرة بدرجة القارئ في هذه الثقافة وتنقسم هذه الفئة من الشخصيات إلى: شخصيات تاريخية** (**نابليون الثالث** ...) **وأسطورية مثل**(**فينوس، زوس** ...) ، **ومجازية مثل**(**الحب، والكراهية،** ...) **أو اجتماعية مثل** (**العمال، فارس...**) ، **وكلها تعود إلى معنى ممتلئ وثابت** »[1] .

---

[1] فيليب هامون : سيميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرباط-المغرب ،ط1، 1990، ص 23.

أ–الشخصيات التاريخية :

تنتمي الشخصيات التاريخية لمجالات متنوعة : سياسية ، دينية ، فكرية وأدبية ... حيث أن مقروئية هذه الشخصيات كغيرها من الشخصيات المرجعية الأخرى مرتبطة مباشرة بدرجة مشاركة القارئ ، وما يعادل هذه الشخصيات في رواية "كوابيس بيروت" نجد :

أ– 1– الشخصية الأدبية والفكرية " الذات المثقفة ":

سلاح الكاتب هو القلم، وحين لا يؤمن بجدواه فهو ليس بكاتب، وعدم ثقته بسلاحه يعني تخليه عن الكتابة، لكن المأساة الكبرى التي يعاني منها كل كاتب هي إقراره بأنه لا يتقن أي استعمال غير القلم رغم ما تتطلبه تحديات العصر الكبيرة.

« **بايرون كان شاعراً عظيماً ومقاتلاً فاشلاً. وقد مات في الحرب الأهلية باليونان بعد أن كبد (فريقه) لا الفريق العدو خسائر كثيرة. لو عاش وكتب من أجل المثل التي يؤمن بها لأفاد واستفاد بدلاً من أن يتعفن بعد ساعة من موته وتنطفئ يده التي هي مصباحه**»(1).

تدفعنا الرواية في اتجاه احترام مهمة الكاتب وتقدير رسالته(الكتابة)، التي لا يجيد غيرها ومثال آخر على ذلك : « **همنغواي كان مقاتلاً سيئاً أيضا. لقد استفاد أدبه من تجربة المعركة ، أما فريقه فلابد وانه دفع الثمن باهظاً من سوء استخدامه للسلاح ولفنون القتال. ولعل المرة الوحيدة التي أجاد فيها همنغواي استعمال سلاحه كانت لحظة انتحاره !** »(2).

تعتمد رواية "كوابيس بيروت" على تعدد الأصوات والاستحضار الدائم لصوت مشكك تيئيسي مقلل من قيمة الكتابة في "كوابيس بيروت" حين تعلن الذات المثقفة بتواضع عن ما تملكه « .. **أعيش في ساحة حرب ولا أملك أي سلاح ولا أتقن استعمال أي شيء غير هذا النحيل الراكض على الورق بين أصابعي تاركاً سطوره المرتجفة كآثار دماء جريح يزحف فوق حقل مزروع بالقطن الأبيض**» .(3)

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص43.
(2) المصدر نفسه ، ص 43.
(3) المصدر نفسه، ص9.

وكثيرا ما ينظر المثقف إلى وجوده اللامادي على اعتبار أنه كائن ذهني فيشعر ببعده عن الواقع الملموس فيشعر بأنه حالم وأن الكتابة وهم: « **يبدو أنني اسكن بيتاً من الشعر (بكسر الشين) . وسادتي محشوة بالأساطير ، وغطائي مجلدات فلسفية ، وكل ثوراتي وقتلاي تحدث في حقول الأبجدية وقذائف اللغة»** [1] . هذا هو حال الكثير من المثقفين حين يودون تقريع الضمير من جراء شعورهم بلا جدوى الكتابة.

ومهما كانت قناعات المثقف متطرفة فإنه إذا قبل بالحرب مع عدو خارجي على أنها شر لابد منه فإنه يرفض الحرب الأهلية يرفض قتلا واسع النطاق لمن يفترض أنهم مواطنون :«**كان من الصعب جدا جري إلى الإقرار بالعنف وسيلة لأي شيء رغم معرفتي الأكيدة بأن التبديلات الجذرية في تاريخ الكرة الأرضية لم تتم إلا عبر العنف** »[2] ، على الرغم من هذا القرار فإن إحساس المثقف في المعركة يلازمها، هذا الإحساس يقوم على شعور المثقف بأنه جزء من الأحداث لكنه ليس فاعلا في مجريات القتال دور المثقف يبدأ بالدعوة إلى تغيير الواقع لكنه ينتهي مع أول طلقة رصاص :«**صحيح أنني لم أحمل سلاحا قط ... ولكن سطوري تحمل دائما صرخة من أجل التبديل ...إنها حروفي وقد خرجت من داخل الكتب لتتقمص بشرا يحملون السلاح ويقاتلون ، أكنت حقا أريد ثورة بدون دم ؟ أجل .. مثل كل الفنانين أنا متناقضة أريد الثورة ولا أريد الدم .. ها قد عدت إلى معزوفة تأنيب الذات** » [3].

يرجع هذا الموقف الذي اتخذته الذات المثقفة إلى كونها معزولة وحيدة في بيتها وليس مع المقاتلين وكونها خائفة . « **الكتب أغلفة فارغة والكلمات هربت من الصفحات لتصير رجالاً مقاتلين . أتناول كتاباً من تلك التي ترجمتها . أفتحه أجده كما حدست ، صفحات بيضاء . إن الحروف خرجت**

---
(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص9.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

(3) المصدر نفسه ، ص41.

إلى الشوارع لتمارس حياتها الخاصة . صارت مقاتلين يحولون الأفكار إلى سلوك . ما الذي يخيفني؟ » [1] .

« **حروفي اليوم والحروف التي أعددتها للطبع خرجت من الكتب وتحولت إلى مقاتلين .. كان من المفروض أن أكون معهم لأحس بالطمأنينة والقدرة على الحوار والقدرة على الموت الجميل :الموت عن سابق تصميم وتصور لا الموت الغبي بالصدفة ودونما معنى»** [2] .

الذات المثقفة لا تحرص على إنقاذ أي شيء من الدمار سوى كتبها وجسدها: « **في غرفة الاستقبال دمار لا بأس به ... ذلك كله لا يهمن حقا . كل ما يهم هي مكتبتي التي استطاعت وحدها إقناعي بالكف عن التشرد .. وفي مكتبتي الهائلة التي تغطي ستة جدران بأكملها تتلاحق الانفجارات»** [3]. وإنقاذ المكتبة وحدها من الحريق مرتقب هاجس حقيقي «**طمأنت نفسي إلى أن لا أحد يسرق الكتب النار وحدها عدوة الكتب** » [4] .

و مكتبتها صارت فخرها وهويتها «**مكتبتي إنها ليست مجرد كتب بالنسبة لي .. إنها حوار. كل الكتب إنسان تحاورت معه .. فعلى هوامش كتبي كلها دونت ذلك الحوار ، وعلى هوامش كتبي كلها سجلت صرخات الاستحسان أو الغضب أو التساؤلات والنقاش . الكتاب الذي أقراه كما لو أنني أعيد كتابته ، أو أشارك كاتبه في حيرته وبحثه وتساؤلاته . كتبي ليست مجرد كتب تزيينية بل هي محاضر جلسات بيني وبين المؤلف»** [5] .

إن الحرب المشتعلة خارجا سببها تلك الكتب التي كانت صرخات للتبديل والتغيير، تلك الكتب الباعثة على الثورات: « .. **هذه الرصاصة بالذات، بدت لي للوهلة الأولى معادلة لطول قلمي، ثم كبرت فصارت عمودا من نار في حين ارتجف قلمي أمامها ونحل، فصار ريشة طائر مجروح.. لا**

---

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 135.

[3] المصدر نفسه ، ص 197.

[4] المصدر نفسه ، ص 241.

[5] المصدر نفسه ، ص 138.

حيلة لها، أمام عاصفة النار» [1].ومن حين إلى حين يبرز ذاك الصوت المشكك المثير للإحباط : « **أما زلت تصدقين أن القلم أكبر من الرصاصة؟** »[2].

« **هذا الرصاص الذي ينهمر هو حرف بصورة أخرى.. هو حرف بأبجدية أخرى** » [3] إذن فهي كتابة بأبجدية أخرى تحمل أوامر ونواهي، تحمل أفكارا ومعاني، وتعمق الرواية هذه المقارنة بين كتابة بالحرف وأخرى بالرصاص حين نقرأ:« **آلات القتال هي أحيانا كآلات المطابع، وإنما يتم استخدامها حين تفشل لغة المطبعة نهائيا، ولكن هل يمكن الجزم بفشل لغة المطابع نهائيا؟** » [4].

« **للوهلة الأولى يبدو أن الكتب لا تستطيع الدفاع عن نفسها، لا تستطيع إطلاق الرصاص، ورد النار بالمثل.. لكن الرصاصة تموت بعد إطلاقها مباشرة أما الكتاب فيعيش لحظة إطلاقه، ويتناسل ويتكاثر وكل من يقرأه ويؤمن به يصير هو الكتاب ذاته راكضا بين الناس على قدميه** » [5].

الملاحظ في هذا المقطع أهمية الكتابة زمن الحرب والفرق الكبير بين الحرف والرصاص فالكتاب يعيش لحظة إطلاقه بينما الرصاصة تموت بعد إطلاقها مباشرة.

أ-2- الشخصيات المجازية:

يقصد "فيليب هامون" بهذا النّوع من الشخصيات ما خالف الشخصيّة الملموسة التي تحمل معناها في ذاتها فتأتي في صورة إنسان ، لذلك يجسّدها في شخصية " الحبّ والكراهيّة..." عيّنات نموذجيّة فقط ، باعتبارهما شخصيات غير حقيقية، أي أنّها ليست ملموسة من جهة، و لا تحمل معناها في ذاتها من جهة أخرى ، و إنّما تساهم في تشكيلها مجموعة من الشخصيّات الحقيقيّة حين تلتقي في صفة جامعة تنطوي تحتها بحكم الاشتراك ، فتصبح هذه الصّفة الجامعة بمثابة شخصيّة مجازيّة فاعلة ومحرّكة للأحداث أو تقع عليها الأحداث مثل شخصيّة الحبّ و الكراهيّة على سبيل ما ذكره

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 247.

(2) المصدر نفسه ، ص 50.

(3) المصدر نفسه ، ص 54.

(4) المصدر نفسه ، ص59.

(5) المصدر نفسه ، ص 242.

"فيليب هامون" ،و تظهر هذه الشخصيّات في صيغ و أشكال مختلفة ، فشخصيّة الحبّ مثلا تشخص في صور متباينة كالحبّ ألّذي يقع بين الرّجل و المرأة و بين الآباء و أبنائهم أو بين العبد وربّه ، هذا النّوع لا نتوصّل إليه بشكل مباشر و إنّما من خلال العلاقة بين الّذوات .

والشخصيّة المجازية في نص كوابيس بيروت تتجسّد في:

1– شخصية الحب " الذات العاشقة ":

إن التجاذب الغريزي و الثقافي بين الجنسين تجسده الذات العاشقة وذلك بكل ملامحه العفوية ومشاعره الصادقة ومختلف صوره ، هذه الأنا العاشقة المتكلمة عن الحنين والعشق تستحضر دوما الأخر في العشق « **غير أن تلفظه الذاتي نفسه مقتض بالضرورة صورة مخاطب يدعوه إلى هذه التجربة فما من وجد الأنا متكلم دون استحضار افتراضي لـ أنت وما من واقع ذاتي إلا وهو مستدع بالضرورة لذات الآخر**»[1].

وما عشق الآخر إلا وسيلة للتعبير عن الذات العاشقة لماضيها ولجغرافية وطنها المفقود ، وتبدو صورة الذات العاشقة في رواية "كوابيس بيروت" ذات أحبت خارج المألوف الطائفي ، ذات باكية تناجي حبيبها الميت وتشاركه موته ومشاريع المستقبل شراكة فعالة بين حي وميت يحظى الميت فيها بأكبر حصة تبعا للظروف الراهنة : « **منذ مات يوسف وفكرة الانتحار تراودني ... حسنا .. كل ما على أن افعله هو أن اقطع الشارع أمام بيتي ، من الرصيف إلى الرصيف الآخر .. سأموت موتا مجانيا مضمونا ، كأن الرصيف المقابل صار رصيف العالم الآخر** » [2]. وهكذا يتلاشى العالم أيضا ويصبح عالما آخر من المنطقي للحي فيه أن يتعايش مع الأموات . ذكراه في نفسها خالية من الذكريات الحلوة ، الذكرى تدور حول مصرعه عند حاجز لأن دينه غير دينها وحين تتذكره لا تراه إلا ممزقا بالرصاص كما شاهدته آخر مرة .. : « **وأركض إلى صدره المزروع بالزجاج المكسر المسنن ،**

(1) محمد نجيب العمامي : الراوي في السردالعربي "رواية الثمانينات في تونس" ، ص 159.

(2) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 64.

فتنغرس قطعه في صدري أيضا كلما زاد في ضمي إليه ونلتحم بالموت والوجع »[1]. وهكذا فالكوابيس انحراف بالحياة نحو الموت وبالحب نحو الألم بضغط من خوف لا يقاوم .

ونجد في الكابوس 59 مناجاة بين الحبيبين تتراوح أن تكون في قبو تعذيب أو مقبرة وينتهي اللقاء بينهما بمقتل صياد فقير « **ها أنا ويوسف معا على شاطئ البحر نجلس على الصخور ... كنا بريئين ونقيين كالأسماك ، والحب يتدفق من أنحاء جسده نحوي كرحم .. كان حضوره يحيط بي كدائرة حول نقطة ... أحسست به كيانا من كهارب الضوء والمغناطيس ، وكنت منجذبة إليه ومسحورة بحضوره .. انه الشاطئ حيث كنا وحبنا يكتمل دائما خارج الجدران (...) كان لقاؤنا يمنحنا ذلك الحس المذهل بالسلام(...) وبأنك بطريقة ما امتداد للرب الكوني العظيم وضربات قلبك متناسقة مع ضربات قلبه وقلب البحر وقلب الشجر ...** »[2].

2- الذات الثورية المتمردة:

الذات الثورية هي تلك التي تطمح إلى تغيير الأوضاع المحيطة بها سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم دينية ؛ وذلك بهدف إحداث تحول جذري في المحيط الذي تعيش فيه، وبدت الذات المتمردة هي الأكثر حضورا في رواية "كوابيس بيروت" ، ثم تحول هذا التمرد إلى ثورة على المحيط بها من الموجودات السياسية والاجتماعية ، وكانت هذه الثورة محملة بالكثير من مشاعر الخيبة والمعاناة على المستوى الفردي والجماعي ، لذلك ظهرت فيها الثورة الذاتية السياسية والثورة الذاتية الاجتماعية.

أ – الذات الثائرة سياسيًا:

ذات ثائرة على تجاهل الحكام لآلام المحرومين ، حيث يهيمن في وعي الساردة موقف سياسي يرتبط بالحرب الأهلية وصانعيها من الحكام والساسة، وهم يمثلون السلطة ، الذي يبدوا صوتها عاليا،

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص29- 30 .

(2) المصدر نفسه ، ص73-74 .

قويا، قاسيا ضاربا بمأساوية الواقع عابثا بآمال الشعب في محاولة لتخديره بالكذب والنقر على عواطف الوطنية والانتماء.

كما تبدو وسائل الإعلام، التي يفترض فيها أن تقف إلى جانب المواطن، وتعينه على تغيير واقعه، أدوات للضغط والتضليل. تقوم بترويج أكاذيب عن حالة الاستقرار والهدوء التي تسود العاصمة بيروت والمسالك الآمنة السالكة، وبثها للأغاني العاطفية والوطنية.

«كان لا مفر من الاستماع إلى إذاعتنا الكريمة ، وهو عمل لم أقترفه منذ زمن بعيد ... وهكذا بدأت أستمع في الساعة السادسة ونصف إلى أغنية : (ما أحلى الصبحية – نحنا والجيران – والعيشة هنية – والقلب فرحان) ... وذهلت ... كيف تتحدث إذاعتنا الكريمة عن (العيش الهانئ) مع الجيران والبؤس جارنا الوحيد ؟.. ولم أكن أدري أن أمامي المزيد من المفاجئات ...(...)

الثامنة إلا الربع كان هناك من لا يخجل من بث أغنية تقول : بلدي ، يا رقصة الجداول ... ياملعب عصافير .. يا درب السنابل وكروم الذهب .. ودروبها حكايات وسطوحها مرايا .. (...) .. وكان الأمر مروعا ...

هل الإذاعة ببغاء من ببغوات بائع الحيوانات الأليفة ؟ ما هذا الهذيان عن المجد والبلاد على حافة الانهيار ؟ ما هذا الهذيان عن كروم الذهب ، والفقراء والعاطلون عن العمل يفرشون كرومها بالدمع والغضب ؟.. (يا ملعب عصافير) ؟ أية عصافير ؟ لقد احرقوا أجنحتنا فخرجنا من بيوتنا شاهرين غضبنا ومخلبنا وخرجت الفئران أيضا من أوكارها جائعة تقرض عيون الجثث التي تغطي الأرصفة ... وتساءلت : من يخدعون ، وهل تعد نشرة الأخبار لإبهاج (أبانا) الذي فوق قمة الهرم أم أن الإذاعة التي ننفق عليها من أموالنا مرغمة على نقل الحقيقة لنا ؟.. »[1].

الذات هنا تحفر في هذا الواقع المزري وتدين بذلك كل المؤسسات السياسية التي من شانها أن تطيح بكرامة الوطن وساكنيه .

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 98.

« وبدأت أستمع إلى حقيقة ما يدور فعلا .. (من طارق إلى واحد بدل.. المكتبة الوطنية تحترق..)

إنها النقلة نفسها التي يقوم بها المواطن حين يتعرض لاعتداء فلا يصرخ "يابوليس" وإنما يشتري سلاحا ...

كانت الهوة مروعة بين ما يدور وراء الكواليس ، وما يقدمه لنا المسرح الرسمي ... ولن يلوم احد الجمهور إذا انقض على المسرح ليحرق الديكور ويشنق القائمين عليه ويعري بؤس الكواليس لشمس الحقيقة .. » [(1)]. ترسم معالم الذات الحقيقية الرافضة للذل و الخضوع تواقة للحرية ذات متمردة على الوضع المتردي

ب– الذات الثائرة اجتماعيًا.

هي الذات الثائرة على الأوضاع الاجتماعية المحيطة بها وهي ثورة تحاول التعبير عن انتقادها لتلك الأوضاع ورغبتها في تغيرها، وعن شعورها بالاختناق من جرائها، فهي السبب الرئيس فيما تشعر به من معاناة.

عمدت الساردة إلى تشكيل صورة بمشاهد تنطق بالواقع الاجتماعي بمفارقاته ولا عدالته وفظاعته ، فأقحمت هذه المشاهد في ثنايا النص الروائي بشكل يعمق فوضى الحرب وتفتيتها لكل البنى الاجتماعية والإنسانية، ومثال ذلك ما نجده في الكابوس 55، عندما تستمع إلى الموجة القصيرة المحرمة فتلتقط الأحاديث الطائرة : « **ارفع صوت المذياع قليلا واسمع الحوار التالي : إلى سمير 1 بدل ... هناك بناء على سطحه قناص مقابل جاليري .. اذهبوا وحاصروه . إلى سمير 1 بدل يأتيه الجواب شبه ساخر (سيدنا مش عم بسمعك) أي لا اسمع ما تقول جيدا ...**

يكرر المسؤول صراخه : "إلى سمير 1 بدل .. حاصروا البناء الذي يوجد على سطحه أكثر من قناص قتلوا أكثر من عشرة من المارة اليوم ... دكوهم بالمدفعية ..." رد الصوت اللئيم ساخرا : (سيدنا مش عم بسمعك) ! ... يكرر القائد بحرقة "إلى سمير 1 اقتلوا القناص ..."

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص99.

يتكرر الجواب :"سيدنا لا أسمعك !! ... ".

وكيف يسمع الأوامر ، إذا كان يتلقى أوامره من مصدر آخر .. يا للرعب حين يصير الحَكَم طرفا! .. كأن المتنبي كان يعيش حربنا الأهلية حين صرخ : وانتم الخصم والحكم !.. » [(1)].

أو في الكابوس 109-110-111: عن شاكر بائع الأدوات المنزلية البسيطة الذي احترق دكانه بقذيفة فحاول الكفاح من أجل رزق أبنائه والصمود أمام قهر المسلحين وإغراء سلطة قطع الطريق، قرر أن يصير "صيادا".

1 -2- الشخصيات الاشارية :

يتجسّد مفهوم هذه الشخصيّة في الّنص من خلال السّارد و المسرود له باعتبارهما يمّثلان الّتحقيق الّنصي لمفهومي المؤّلف والقارئ أو من ينوب عنهما مثل:« **شخصيات ناطقة باسمه ، جوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون ، شخصيات عابرة ، رواة ومن شابههم** ...»[(2)]

وانطلاقا من هذا التحديد ومن خلال قراءة الخطاب الروائي "كوابيس بيروت" أمكن إحصاء أهم الشخصيات الاشارية التي وردت فيها.

أ- الذات الساردة:

الذات الساردة هي شخصية رئيسية من شخصيات الرواية ولبنة أساسية في حركية السرد «**وحين نتأمل في السرد النسائي ونصغي إليه بروية نشعر وكأن الأقوال والأفعال فيه تتحرك مباشرة تحت أنظارنا وأسماعنا كون جميع الأحداث التي تحافظ على صيرورة السرد متعلقة بالذات الساردة بوصفها ذات فاعلة ومنتجة للخطاب في الوقت نفسه** ».[3]

ففي رواية كوابيس بيروت تتربع الذات الساردة على عرش الرواية من أولها إلى آخرها تستقي مقاطعها السردية من ذاتها ، بحيث تظهر هي الشخصية الرئيسية ، تروي حكاية ذاتية تدور حول

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 64.

(2) فيليب هامون : سيميولوجيا الشخصية ، ص 36 .

(3) الأخضر بن السائح : سرد المرأة وفعل الكتابة دراسة نقدية في السرد واليات البناء ، دار التنوير الجزائر ، 2012 ، ص300 .

ذات تعيش مأساة الحرب حبيسة منزلها والقذائف والقناص ورغم المحاولات العديدة للهرب تجد نفسها سجينة الكوابيس بين بيتها والدهليز وبيت العم فؤاد : « **حين غادرت سيارتي ذلك الصباح ودخلت إلى البيت سالمة – حتى إشعار آخر – لم أكن ادري أنها المرة الأخيرة التي سأغادر فيها بيتي إلى ما بعد أيام طويلة ... وأنني منذ اللحظة التي أغلقت الباب خلفي أغلقته أيضا بيني وبين الحياة والأمل ... وصرت سجينة كابوس سيطول ويطول ..وأنني عدت وأخي إلى البيت نلعب دور السجناء** »[(1)].

ومن أهم دلائل هذه الذات نجد :

- **بروز استخدام الضمير المتكلم المفرد الأنا.**

عبرت الذات الساردة على أناها بهذا الضمير في الرواية المدروسة تعبيرا يعكس حديثها عن شخصياتها فاستخدام ضمير المتكلم المفرد يدل حسبه على « **حديث الشخصية عن نفسها**»[2] ، لذا كان هذا الضمير يخدم الوعي الذي تريد الذات التعبير عنه من خلال أناها داخل الرواية .

وقد تصدر هذا الضمير رواية "كوابيس بيروت" ، يعكس هذا رغبة الذات الساردة في الحديث عن أناها بشكل مفرد أي من خلال ذاتها وما تشعر به اتجاه واقعها الاجتماعي والديني والسياسي.

شكل حضور هذا الضمير ظاهرة بارزة في الرواية المدروسة سواء في حضوره اللفظي أو في دلالته الذاتية على بروز الأنا / الفرد مقابل النحن/الجماعة ويحتل هذا الضمير الصدارة باعتباره دالا على الذات الساردة فـ «**ما إن تصبح الذات المتلفظة ذاتاً للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذاتاً أخرى فالحديث عن النفس يدل على أن النفس ما عادت هي هي** »[3].

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، رواية ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط 3، 1979 ، ص8 .

2) محمد نجيب العمامي:الراوي في السردالعربي "رواية الثمانينات في تونس"،ط1،دار محمد الحامي،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، سوسة ، 2001، ص 89.

(3) المرجع نفسه، ص 264.

تقول الساردة « **وأنا سجينة كبقية سجناء دكان بائع الحيوانات الأليفة ... هذا هو يومي الثاني وان سجينة ربما كنت دوما سجينة ولم الحظ ذلك ، تماما كمخلوقات دكان بائع الحيوانات الأليفة ... وربما كنت أعي سجني دوما وأحاول كسر قضباني وما شوقي الدائم إلى الأفق والسماء إلا من بعض شوقي إلى الحرية الداخلية ... والحرية الحقيقية لا حرية التنقل فقط في سجن كبير جدرانه هي حدوده واسمه الوطن** » [1].

« **هكذا يجيئني صوت المتفجرات والقنابل إلى الطابق الثالث** (...) **... هكذا تأتيني الأصوات موجة من العنف الذي لا يصدق** (...) **... تطير بي إلى مراحل غير مألوفة من الوعي ..تذكرني بما فعله بي الـ(ال.اس.دي) يوم جربته منذ قرون .. حواس تستطيعان ترحل بي إلى أيامي في رحم أمي وتمكنني من الانتقال إلى كواكب أخرى كونية. ...**

وأنا أقف الآن على الخيط الفاصل بين الموت والحياة، أشعر بحواس نائمة تستيقظ وتخرج إلى سطح الوعي كغواصة .ينشق البحر عنها فجأة، موجة العنف والصخب اللامتناهي تحملني إلى حيث لا أدري .. وأغمض عيني جيدا ... كي أراهم..»[2].

الإحساس بالخوف، بالضياع، بالذهول .أحاسيس انبعثت من الواقع الخارجي واقع الحرب والانفجارات اللامناهية واللامحدودة والتي فرضت على الساردة سجنا داخل بيتها، تحاول أن تدرك العالم الذي حولها، فبين الوعي واللاوعي ، بين الصحو والإغماء، بين الأحاسيس المختلفة التي تعيشها تسافر إلى عالم مجهول . :« **من جديد عاودني ذلك الإحساس الغامض بالخطر ...بأن حضورا حارا قد اخترق الغرفة ...وقفت أحدق مذهولة،كأن الرصاصة تريد أن تقول شيئا . كأنها اختارت عمدا مسح مواصفاتي العلمية التي أباهي بتعليقها على جداري ...كأنه دعوة لحمل شهادة من نوع آخر قبل فوات الأوان...الشهادة المطلوبة حاليا للبقاء هي شهادة القدرة على القتل**

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 21 .

(2) المصدر نفسه، ص 26.

والإبادة ...حزنت لا لأنني مجروحة بل لأنني قابلة للجرح وللقتل، هكذا بكل بساطة ودونما أي مبرر » [1] .

الملاحظ في هذا المقطع أن الإحساس بالذهول أمام واقعها أدى بالساردة إلى الشعور بالخوف والقلق ونذير الشؤم الذي جعلها عاجزة عن فهمه ، الذي تحقق وأدركته بدخول الرصاصة إلى منزلها التي أصابتها، ينفجر إحساسها بالدهشة حين أصابت أيضا شهادتها العلمية وكأن النذير لم يخترها هي كقتيلة وإنما هدفه إسكات الكلمة، الحق، قتل الإرادة في كل شيء ، تداخلت الأحاسيس واختلفت بين القلق، الخوف، الذهول، الحزن، فأعطتنا إحساس بالإرادة وإثبات الذات والصمود أمام كل المخاوف :« **ورغم كل شيء ،لم أكن بائسة بقدر ما يجب أن يكون إنسان جائع و وحيد و مذعور و مهدد بالموت عطشا وجوعا و حرقا ...و في أعماقي سكينة نسبية تقارب الانتعاش كأن هناك دورة نفسية داخلية تتجاوز الأحداث ...كأن سقوطي البارحة إلى قاع الحزن و الجنون كانت ردة الفعل الطبيعية له هي اليوم طوفاني فوق سطحه ... وربما طيراني لثوان معدودات عن ارض الحزن** ...»[2].

هو الإحساس بالقوة الذي ينبعث من الضعف معتمدة في إبراز مظاهر البؤس من خلال الجوع و العطش والاحتراق أيام الحرب ،فأكدت أن هذه المظاهر لم تلق في نفسها حبورا و إنما كانت محركا لطاقات داخلية بعثت في نفسها إحساسا بالنشوة،القوة ،الإرادة، فتشكلت العلاقة بالمعطى المكاني في الرغبة بممارسة الحياة بكل معطياتها.

---

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 49.

[2] المصدر نفسه ،ص، 240.

ب- **الشخصيات العابرة:**

وتتمثل في الشخصيات الثانوية الموجودة في الرواية مثل شخصية العم فؤاد، شخصية أمين وشخصية الأخ شادي ...الخ من الشخصيات العابرة التي ذكرتها الساردة في الرواية

- **شخصية العم فؤاد :**

هو صاحب البناء الذي تسكن الساردة في الطابق الثالث منه، ولما كان هذا الطابق أكثر تعرضا للقصف فانه كان يدعوها إلى الإقامة عنده في الطابق الأول، وهو رجل في الخامسة والثمانين كان مناضلا ورجل دولة، وصار ثريا وهو الآن خفيف الحركة بطيئ التفكير سريع إلى النوم حتى وهو يكلم شخصا آخر«**أما أنا جلست والعم فؤاد** (...) **كنا صامتين واجمين إلا من تثاؤبه بين حين وآخر** ... **بعد قليل عاد يحاول تذكر ذلك البيت الشعري المنسي وصار يكرر :"ومن يدرك الدهر** ... **ومن يدرك الدهر "..** **وكالعادة أدركه النوم وراح في إغفاءة عميقة** »[1]

إلاّ أنه شديد الحرص على أواني بيته الفضية الثمينة بحيث يحزمها ويجلس إلى جانبها يموت وتصف لنا الساردة جثته فتقول : « **تصلبت تماما وبدأت ملامحها تتورم وتتبدل قليلا ...انفك، انفرج قليلا وارتسم على الشفتين المزرقتين المنفرجتين عن أسنان اصطناعية، ما يشبه الابتسامة الساخرة جدا : إنه الموناليزا، موناليزا الحرب الأهلية، موناليزا بيروت75** »[2] . هذا الوصف الخارجي لشخصية العم فؤاد وصف لكل شخصية تموت يوميا في الحرب، لهذا عدت صورة تشيكلية فنية رسمتها أيادي الحرب، في عالم لا يقدم إلا صور الوطن الحرب الخالدة والأبدية

يموت وبموته تنشأ مشكلة التخلص من الجثة فابنه أمين يتشبث بالجثة في البداية ، ثم يخاف منها ويحار أين يضعها إلى أن ينتهي بها المطاف في آخر الأمر في صندوق القمامة حيث تحترق الجثة حين تحترق المكتبة .

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 102 .

(2) المصدر نفسه ،ص 119.

- **شخصية أمين :**

أمين شاب يعرف بالهدوء والبر بوالديه، يحمل دلالة الأمانة والائتمان لذا راح ينقذ ثروته ويحاول المحافظة عليها ، هو نسخة عن والده العم فؤاد«**أما أمين فهو نسخة عن والده ، ولكن كما هو الآن ، انه يرافقه إلى حد الانقطاع عن عصره ... لكن أمين الذي يقلد والده لا يلحظ أن العصر قد تبدل ... أما أنا فمن فصيلة أخرى ، كأنني من نسل ذلك الأعرابي الذي أكل إله التمر حين جاع إنه يحس إحساسا غامضا بأنني "رجل الأسرة " ويصدمه أن يلحظ من خلالي أن الفروق الفيزيولوجية لم تعد بالغة الأهمية وأن الصلابة الداخلية لا تسكن بالضرورة شاربين مفتولين وأنها قد تقع تحت الملمس الناعم لامرأة هشة المظهر .. وكانت "رجولتي" تتحدى أنوثته وحريتي تتحدى استرخاءه العقلي** » [1].

غير أن هذه الشخصية قادرة على القسوة فأمين يجبر الخادم بعد اجتياز الحديقة الخطرة لكي يطعم قردته وفي إحدى المرات يصطاده القناص فيرده قتيلا ، ومع هذه القسوة تأتي الخسة إذ أن البطلة تضبطه وهو يسرق البقية المحدودة من الطعام ليأخذ أكثر من حصته دون أن يراعي وجود سيدة إلى جانبه .

- **شخصية : الأخ شادي**

أخ الساردة الذي رافقها في اليوم الأول من الحصار« **وإنني عدت الى البيت لنلعب دور السجناء**» [2] . لكنه في اليوم الثاني يسرق مسدسا اثريا للعم فؤاد ويفر فتعتقله الشرطة بتهمة سلاح غير مرخص « **قال العم فؤاد بأسى : لقد أصرَّ على الذهاب وحمل معه مسدسي ...**
ولكن مسدسك اثري ... مسدسك ينتمي إلى عصور الحرب العالمية وأيام زمان » [3] .

وحبسه يضل في الرواية بأكملها .

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 63 .

(2) المصدر نفسه، ص 8 .

(3) المصدر نفسه ص 33 .

3 : وظائف السارد في رواية كوابيس بيروت:

تطوّرت الرؤية الوظيفية بفعل الدراسات البنيوية من ارتباطها بالشخصيات حتى وصلت مع السرديات إلى البحث في وظائف السرد، وتحديدها في الخطاب السردي.

وقد استعان "جيرار جينيت" في توزيع بعض الوظائف السردية انطلاقا مما قام به "جاكبسون" في توزيعه لوظائف اللغة، وكان معيار تحديدها أوجه الحكي و مظاهره المرتبطة به (القصة ، النص السردي، ، الوضعية السردية و طرفاها : السارد و المسرود له .) فكانت على هذا النحو : (1)

أ-القصة: ترتبط بها الوظيفة السردية، وتعد الوظيفة الأساسية للسارد.

ب-النص السردي: يضطلع السارد فيه بوظيفة التوجيه أو المراقبة، حيث يمكن للسارد أن ينظم الحكي فيناوب بين السرد والوصف ويختار كيفية إدراج أقوال الشخصيات .

ج-الوضعية السردية: تبنى الوظيفة المرتبطة بها على وجود طرفين المسرود له والسارد نفسه ولذلك وصفت بوظيفة التواصل ، ذلك أنها تتوجه إما نحو مسرود له سواء كان حاضرا أو غائبا أو مستبعدا إقامة حوار حقيقي أو متخيل معه، للتأثير فيه أو للمحافظة على الاتصال به . وإما نحو السارد ذاته، وتهتم بجانب السارد كما هو، فتأخذ للقصة التي يرويها من العلاقة التي يقيمها معها :علاقة وجدانية ، و أخلاقية وفكرية، كما تؤدي وظيفة الشهادة، لأن السارد سيدلنا على مصدر معلوماته أو درجة دقة ذكرياته أو الإحساسات التي تثيرها في نفسه حادثة ما.

أما الوظيفة الإيديولوجية، فتبرز علاقة السارد بالعالم الذي يوجد فيه وتظهر من خلال تدخلاته المباشرة وغير المباشرة التي تقطع مجرى القصة، وتتموضع في مقاطع تتصف بالتعميم ، فتحمل إما أحكاما على المجتمع ، أو تعليقات مسموحا بها على الأفعال و يرى "جيرارد جينيت" أن

(1) ينظر : سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط1، 1994، ص104 .

هذا « **التقسيم غير قطعي و يكاد يكون نفاذا ، فكل وظيفة لا يمكن أن تكون خالصة و إنما قد تتكامل مع وظائف أخرى ، و باختصار لا يمكن نمذجتها** ».[1]

ومن أهم الوظائف التي أسندت للسارد في رواية "كوابيس بيروت" ما يلي :

1- الوظيفة السردية :

توظف "غادة السمان" المتخيل الروائي ،فتستعين بـ "الأنا" لتخلق عالما روائيا متميزا تنكشف فيه الخلفيات الرابضة وراء مشهد الحرب الأهلية .

شخصيات القصة قليلة : (أمين ، العم فؤاد ،الأخ شادي ، الخادم ، يوسف ...) مصيرها إما الموت (العم فؤاد و الخادم)أو السجن (الأخ) أو الانهيار (أمين).

فضاء القصة " بيروت " المزدهرة مسرحيا بماضيها الماثل في الإرجاعات ، المتقاتلة المشتعلة رصاصا وقنابل وموتى وفقرا في الحاضر، في انتظار مستقبل مجهول، مفتوح على نبوءة دامية: «**أرى دما ...كثيرا من الدم ... مزيدا من الدم ... و ظلت تحدق مذهولة ، تحول المشهد إلى حقل شاسع من الرماد والجثث ، و برعم صغير أخضر شق طريقه وسط زلزال جبار** »[2].

تؤسس بهذا قواعد الفعل الروائي ، و تنسج من خيوطها عالم قصته ، تلك هي الوظيفة السردية التي اضطلعت بها الساردة في السرد الروائي " كوابيس بيروت "، و هي الأساس الذي تنطلق منه لتشكيل رؤية واضحة عن بقية الوظائف .

2-الوظيفة التواصلية :

تتمثل في :

- علاقة السارد بالمسرود له (لهم).
- علاقة السارد بالسارد ذاته .

[1] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل الى نظرية القصة ، ص 104

[2] غادة السمان ، كوابيس بيروت، ص 48.

وقد بدأت الساردة المجهولة الاسم في " كوابيس بيروت " بعيدة عن امتلاك المعرفة ، لكنها بدت وهي تقف مع المسرود له (القارئ الضمني الغائب إلى حين) تريه ما ترى من بشاعة الحرب ، تشعره بما يلتبس عليه من معطيات تمحو الحقيقية و تغيب صورتها (السياسة والإعلام) .

و تتأكد وظيفة التواصل أكثر في علاقتها مع المسرود له حينما تصرّح الساردة بوجوده ضمنيا: «**حتى لو كان جسدك موجة بحر ، يخترقه الرصاص و لا يؤذيه ، حتى و لو كان قلبك مضخة إلكترونية لا يعطلها الخوف و القلق ، حتى و لو كانت أعصابك مصنوعة من معادن الصواريخ و المركبات الفضائية .. حتى إذا كنت كذلك ، فإنك بعد ثمانية أشهر من الحرب الأهلية ستشعر بالفوضى تجتاح روحك حتى قاعها ... الفوضى تتسلل إلى قيمك و أفكارك و أعماقك ومشاعرك و عواطفك و علاقتك .. بعد ثمانية أشهر ... ستحس بالحاجة إلى ترتيب العالم في داخلك ، إلى إعادة ترتيب القيم و المفاهيم ... تعيد النظر في كل شيء ، في كل المواقع ، في موقع الصديقات و الأصدقاء ، في موقع عملك ، في موقع سكنك، في موقع قلبك ، في بوصله روحك ، آه كم أنت وحيد ...وكم هي متقنة الصنع مرآة الحرب الأهلية ، بحيث ترى فيها بوضوح مدى شفافية جسر المشاركة ... حبل المشاركة**» [1].

إن تخيل هذا المسرود له ، «**لم يكن إلا نتاجا ، لغياب التواصل الفعلي على مستوى القصة فالحرب قد ألغت كل أشكال الحوار ، و كرست بعدا أحاديا له ، و قطعت كل أنواع التواصل وأعلت شأن لغة الرصاص على لغة البشر ، فلا تواصل إلا مع من لا يملك الرد ، أو من ليس بإمكانه إقامة تواصل فعلي** » [2] ، و لذلك فقد أدى "العم فؤاد " – بعد موته — دور مسرود له مثالي بالنسبة للساردة ، فقد أودعته خوفها ، و اعترفت له بأسرارها ، وصرحت له بانتمائها ، و شرحت انكسارها و مأساتها : « **آه يا عم فؤاد ، ليس الرصاص وحده ما يخيفني .. و إنما تلك العزلة الداخلية المروعة ، كأن كل ما يربطني بالآخرين قد انكسر حقا و إلى الأبد ، تابعت دون أن**

---

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 151.

[2] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل الى نظرية القصة ، 143.

أنتظر منه ردا ، أحد طرفي الذين يتقاتلون الآن يا عم فؤاد حول بيتي كدت ذات يوم أقتل لأجلهم ...كنت منهم .و ما أزال فكريا ، قبل أن أقرر أنني لا أصلح للعمل الحزبي لأنني أولا كاتبة والكتابة أداتي الأولى و الحقيقية والأساسية و أول مبدأ حزبي هو نفذ ثم ناقش ،و أول مبدأ فكري هو ناقش ثم نفذ و بأقل قدر من العنف ... إن مأساة الحرب لا في بشاعتها فحسب بل في غبائها حيث يهطل الموت كما يهطل المطر ... إنها مأساتي و كما قلت لك يا عم فؤاد ، إن مصرع أي رجل ، أي حياة هي كارثة كونية في نظري ..!!. »[1] .

و من خلال هذا المقطع السردي يتجلى لنا أن إقامة الحوار الأحادي الطرف كانت الغاية منه التأثير في مسرود له آخر متخيل ، قد تنطبق عليه مواصفات " العم فؤاد " ميتا متحجرا لا مباليا ، قادرا على احتواء تناقضات الساردة و وعي مفاهيم الانتماء و التحزب ، و إدراك معاني الظلم و الموت العبثي ودور المثقف والكاتب و الفنان .

3- وظيفة الشهادة :

إذا كانت الوظيفة التواصلية ، في علاقة السارد بالمسرود له توصل إلى معرفة بالحقيقة "الحرب الأهلية " فإنها في علاقة السارد بذاته تنبئ عن ولادة جديدة بوعي مختلف للعالم .

الساردة لم تتفاعل مع القصة و أحداثها بطلة فاعلة مطلقة ، و إنما ، في جانب من جوانبها بطلة شاهدة على واقع مرئي أحيانا و متخيل أحيانا أخرى، فهي لم تكن بحاجة إلى الإشارة إلى مصدر معلوماتها، ولا التدليل على صدقها وإنما الإحالة إلى وقع ذلك عليها، وعمق هذا الأثر الذي أخرج ذاتاً ولدت لتوها ، وهي ذات تنهض بعد الانكسار والعجز ، ذات تعيد حساباتها، بعد أن رقيت ضد الانهيار والسقوط والاستسلام والسلبية، ذات تقرر «**لن أكرر الغلطة، لن أدور حول الصفر "0" وإلا عدت مهدودة إلى حيث انطلقت... هنا أو لا شيء ... الفعل لا الهرب والانتظار. »**[2].

[1] غادة السمان ، كوابيس بيروت ، ص 159.

[2] المصدر نفسه ، ص 331 .

4- الوظيفة الإيديولوجية:

بحكم وضعيتها السردية وعلاقتها بالقصة وأحداثها ،تحتكر الساردة الوظيفة الإيديولوجية، بشكل سافر، فهي لم تكتف بالتدخل من حين لآخر، وبشكل مباشر غالبا، بإيقاف مجرى القصة لإبراز موقف أو للتعبير عن فكرة إزاء ما يحدث ، ولم تقف عند إصدار أحكام على المجتمع الذي عايشته وتعايشه، أو على صانعي الحرب والمستفيدين منها، أو على الساسة ومسؤولياتهم المنسية وموت الضمير فيهم، أو على مصاصي دماء الشعب من الأثرياء ورجال الأعمال، وإنما تجاوزت ذلك كله إلى التعليق على أفعال الشخصيات، وعلى فعل البطلة: الأنا البطلة الفاعلة الذاتية الساردة.

ولذلك يمكن تصنيف هذه الوظيفة الإيديولوجية إلى ثلاثة مستويات تبعا لنوعية هذا الاحتكار وعلاقته بالخطاب السردي الروائي عموما وتتمثل في:

- المستوى الاجتماعي.
- المستوى السياسي.
- المستوى الإنساني.

أ-المستوى الاجتماعي:

لم يكن احتكار الساردة وظيفة تعميمية إيديولوجية في مظهرها الاجتماعي من خلال تدخلاتها وتعليقاتها إلا إشارة عامة للظاهرة الاجتماعية الإنسانية "الحرب الأهلية" كونها مأساة ناتجة إما عن جهل المحرومين وعدم وعيهم وتسلط قلة متحكمة عليهم، أو عن انفتاح المجتمع اللبناني مجسدا في "بيروت" في فترة ما قبل الحرب على رفاهية اجتماعية مصطنعة وحياة مزدهرة، يتلخص ازدهارها في مشاهد يصورها "شارع الحمراء" و "الكازينو" و "الهوليداي إن" و "الروشة".

أحدثت هذه التدخلات الخطابية الكثيرة، تصدعا في المسار السردي، فشكلت هوامش عديدة في الخطاب الروائي أبعدته عن "الأدبية" أو "الروائية" ، وقربته من "التقرير الصحفي".

«ذهلت حينما شاهدت نمرة سيارته...كانت من الذهب الخالص!! كانوا قد بعثوا بي لإجراء حديث صحفي وكانا فخورا بفكرته الجديدة لاستعراض (قوته الشرائية)...فالزوجات المسخرات لعرض القوة الشرائية للأزواج على أجسادهن، ابتداء من ارتداء معطف الفيزون وانتهاء بالخواتم الماسية صرن موضة قديمة، الشاليه الشتوي في الأرز والشاليه الصيفي على البحر، واليخت في نادي اليخوت، كلها صارت وسائل (مبتذلة) لاستعراض الثراء والجاه» [1].

وننجد، في مواضع متعددة، إشارات صريحة إلى امتهان البطلة الساردة الصحافة.

- **« لقد كتبت مقالي ولكن كيف أوصله إلى المطبعة »** [2].
- **«كنت قد ذهبت يومها لكتابة تحقيق صحفي عن مجاهل عكار »** [3].
- **«اليوم هو الاثنين، وعلي أن أكتب عمودي الأسبوعي للمجلة التي أعمل فيها»** [4].
- **«وأنا أملي مقالي الأسبوعي»** [5].
- **«حين كتبت ذلك المقال»** [6].

ولذلك يمكن القول إن النص الروائي "كوابيس بيروت" لغادة السمان «**مساحة تلتقي فيها الأنا الروائية والأنا الصحافية**»[7].

ومظاهر الظلم الاجتماعي التي تثيرها الساردة، وهي تعايش "الحرب الأهلية"، ترى أو تتخيل المشاهد المجسدة لعذاب الإنسان في مجتمع يتسلط فيه القهر عليه، ويمارس فيه الظلم في أبشع صورة.

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 52.

(2) المصدر نفسه ، ص 47 .

(3) المصدر نفسه ص 69.

(4) المصدر نفسه ص 73.

(5) المصدر نفسه ، ص 48 .

(6) المصدر نفسه ، ص 48 .

(7) حماد محمد حسن : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 54.

ب- **المستوى السياسي:**

يمكن الوقوف على بعدين ضمن هذا المستوى:

- "صوت السلطة" و"صوت الشعب" ، ولا تعارض بين الصوتين إذ يستفيد الأول من الثاني.

- صوت السلطة:

تظهر صورتها خاصة متميزة متفردة، وقد مثلتها من خلال:

- صاحب دكان الحيوانات الأليفة: في قسوته، في انتمائه إلى حلقة مافيا المنتفعين، في احترافه مهنة سجان لا إنساني متحجر: « **وحتى في السجون، ثمة علاقة إنسانية تنشأ بين السجان وسجينه وكلاهما من طبقة مسحوقة واحدة، أما صاحب الدكان، فلم ألحظ أن بينه وبين (رعيته) لمسة حنان واحدة، لا جسر بينهما غير المصالح، وهو قادر على ترويضها جميعا خانعها وشرسها، بالتجويع والسجن والإذلال وشروط العيش الرديء بحيث لا تقوم لها قائمة في وجه طغيانه ولا مبالاته**»[1].

- المذياع والتلفاز بترويجهما أكاذيب عن حالة الاستقرار والهدوء التي تسود العاصمة بيروت والمسالك الآمنة السالكة، وبثها للأغاني العاطفية والوطنية.

«**قررت الاستماع إلى الراديو، وهو أداة لا أتعامل معها عادة، إلا مؤخرا، وللاستماع إلى المذيع شريف الذي يخاطبنا بصدق دونما حذلقات خطابية سمجة...أنت مجرد حنجرة وهم يحشونها بالمعلومات الكاذبة، أنت مجرد أداة للجريمة** »[2].

« **لبنان يا سيدي المذيع يبدو عبر هذه الأغاني المزيفة هزلية، كرموش اصطناعية على عين عوراء كل هذه الأغاني تبدو هزلية بينما القتل يدور في فضاء الوطن** »[3] .

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 22

(3) المصدر نفسه، ص 98.

« ظهر المذيع على شاشة التلفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار...تابع المذيع ثرثرته: مولانا الذي فوق قمة الهرم يبلغكم بوصول أكياس الجواهر والياقوت على متن سفننا الخالدة...تابع المذيع الحالة هادئة في هذا البلد السعيد ذي العمر المديد والطقس الرغيد... » [1].

ومن هذه المقاطع، يبدو صوت السلطة عاليا، قويا، قاسيا، ضاربا بمأساوية الواقع، عابثا بآمال الشعب في محاولة لتخديره بالكذب والنقر على عواطف الوطنية والانتماء.

كما تبدو وسائل الإعلام، التي يفترض فيها أن تقف إلى جانب المواطن، فتنقل إليه الحقيقة وتنمي وعيه بذاته والآخرين، وتسهم في إعانته عي تغيير واقعه، أدوات للضغط والإذلال والتضليل.

– صوت الشعب:

يعيش الشعب قمة المأساة الإنسانية "الحرب الأهلية"، فتحمل تدخلات الساردة في نهوضها، بالوظيفة الإيديولوجية، تجريما للحكام والكبار والمسؤولين لدفعهم بهذا الشعب إلى أتون صراع طائفي مذهبي عشائري مدمر، واستخدامهم له أداة لتنفيذ مشاريعهم والسهر على حماية مصالحهم والتضحية في سبيل ذلك بالحياة، متخفين بأقنعة الحرص على حياة الطائفة ووجودها والدفاع عن هويتها.

« لماذا يخلقون في أجساد بعضهم بعضا مزيدا من الثقوب لمجرد أن البيك أمرهم بذلك أو أقنعهم عبر خطبة لغوية بليغة يغطي بها صفقاته ومصالحه المشتركة مع بيك الفئة الأخرى التي يتقاتلون وصغارها، متى يرون الرابطة الحقيقة بين متراسهم والمتراس المقابل؟ رابطة الذل المشترك والقهر المشترك والحرمان المشترك من الحب؟..أي الفقر على كل صعيد..متى ترفض الضحية في بلادي حمل الجلاد على كتفيها؟ »[2].

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت ،ص 137.

[2] المصدر نفسه ص 78

«**كم يفجعني مصير أولئك الصغار خلف متاريسهم الذين أقنعهم أصحاب الدكاكين بالموت من أجل (مثل عليا) ليست أكثر من زبد لغوي يخفي وراءه مصالح أصحاب الدكاكين المتنافسة في حالة السلم، ولكن المتضامنة المصالح في حالة الاضطراب والحرب** » [1].

ويلاحظ من خلال هذين المقطعين، أن خفوت صوت الشعب الذليل المقهور قد استحال إلى غياب وخرس نطقي وعوضه الفعل التنفيذي لأصوات الحكام والساسة والكبار عموما المنادية بالتضحية والموت في سبيل القضية العادلة، إثبات الوجود والقوة.

ج–المستوى الإنساني:

من الطبيعي أن تستوعب الوظيفة الإيديولوجية البعد الإنساني، من خلال تدخلات الساردة وانطلاقا من الحدث العام والوحيد "الحرب الأهلية" في علاقاتها مع العامل والمجتمع والإنسان وكل القيم التي ضيعتها هذه الحرب كالعدالة والتسامح و الحب والخير.

بوعي المثقف، وحدس الكاتب استطاعت الكاتبة أن تعبر التصور الضيق السائد المتعلق بجذور الصراع الطائفي في لبنان إلى إدراك الحقيقة الكامنة وراء التستر بشعارات اختلاف الأديان وتباين المذاهب فتكشف ذلك صراحة: « **هذا قناع للشجار الحقيقي...لماذا لا يواجهون الحقيقة كما هي بدلا من اتهام "محمد" و "عيسى" بالشجار؟ لماذا لا يعترفون بأن الشجار ليس على امتلاك قصر من سحاب في السماء، وإنما على امتلاك ناطحة سحاب في الأرض تعلو إلى السماء** »[2].

إن غادة السمان، وهي تعري واقع حرب أهلية قذرة، تحدث في لبنان، في الوطن العربي تعي علاقة ذلك بالمجتمع الإنساني، فالخلفيات تكاد تتطابق، والأهداف تتوحد والضحية دوما هو الإنسان المقهور الكادح المسلوب الحرية، المحروم من العدالة، وهي إذ تفعل ذلك، تعلن عن موقفها تجاه "حرب" في "بيروت" :«**ولكن بيروت لم تكن قبل الحرب جميلة بقدر ما كان الناس يتوهمون، كان قناعها جميلا، وقد أحرقت الحرب قناعها فبدت أمراضها الآن للعيان...وكانت زينتها الخارجية**

---

(1) غادة السمان: كوابيس بيروت ، ص 105.

(2) المصدر نفسه، ص 107.

ساحرة الألوان، لكنها تخفي تحتها أوراما خبيثة لا تداوى بغير الكي بعد أن استفحل أمرها، وبحت أصوات العقلاء وهم ينادون عاما بعد عام لإنقاذها... »[1].

وهو موقف إنساني يؤيد التضحية بالسلام المؤقت في سبيل سلام دائم، : « **وقررت إذا نجوت سأبتاع أوراقا بيضاء تعادل حجم مخطوطاتي التي احترقت وابدأ الكتابة فيها حتى تمتلئ وسأتابع فيها صرختي من أجل المساواة والعدالة والحرية والفرح ولن يخيفني حريق بيت فالبيوت حجارة والكرة الأرضية مسكن مؤقت نحن ضيوفه أينما حللنا»** [2].

ومن خلال هذه المستويات: الاجتماعي والسياسي والإنساني، ظهر حرص الساردة على أداء وظيفة إيديولوجية متكاملة، مؤسسة على وعي عميق بمشكلات مجتمعها الصغير وهو صورة للواقع العربي الذي يرتبط بشكل ما بواقع عالمي يفرض منطقه.

4: آليات تشكل الذات في المنحى السردي الروائي " كوابيس بيروت":

1- اللغة:

تمثل اللغة نظاما من الرموز والعلامات التي تشكل انفعالا « **يستطيع أن يلهبنا أثناء قراءة رواية ليس هو انفعال لرؤية ما، لأننا في الحقيقة لا نرى شيئا ، وإنما هو انفعال المعنى، أي أنه نظام أعلى للعلاقة ،أي أن ما يحدث في القصة ، ليس شيئا حرفيا من وجهة نظر مرجعية، فما يحدث هو اللغة وحدها، إنه مغامرة اللغة التي لا ينقطع الاحتفال بمجيئها أبدا »**[3].

إن التغيرات التي طرت على معاني الأشياء ،وعلى العالم الذي يحيط بالروائي ،جعلت للكلمات معاني جديدة وإيحاءات لم تكن لها، وكل هذه التغيرات أعطت شرعية لدى كتاب الرواية الجديدة بألا تكون الرواية صدى للواقع ولا نقلا له، وإنما تصبح تكوينا فنيا له أبعاده

---

(1) غادة السمان: كوابيس بيروت، ص 138.

(2) المصدر نفسه، ص 271.

(3) رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ، ترجمة : منذر عياشي ، الدار البيضاء ،1998، ص 90

الخاصة والجديدة، ولهذا " **أضحت اللغة في الرواية الجديدة عنصرا أساسيا مستقلا وليست مجرد واسطة لنقل أفكار ومعلومات مباشرة**" [1].

إن لغة الرواية تنتجها بنيات النص وعلائقه الداخلية ،وهي وإن كانت تتميز بطابعها الحكائي القصصي ، فإنها لا تقطع صلتها بالواقع، ثم إنها وان كانت تمثل سبيل الكاتب إلى التعبير عن رؤاه المستقبلية ،فهي تسعى إلى الانزياح عن لغة المجتمع المستهلكة لتكتسب دلالات جديدة تضفي عليها سمة الحداثة ،وهو ما يجعلها تتميز ببعدين أساسيين**:** جمالي ينبثق من أنساق النص الداخلي وواقعي يتولد من العلاقة الجدلية القائمة بينها وبين المجتمع ،وبذلك تعيد الرواية إنتاج لغة الواقع جماليا [2] .

إن الذي يحقق كينونة الإنسان بوصفه" أنا "هي اللغة، وفي اللحظة التي يدخل فيها الإنسان إلى عالمها يصبح فردا أو رمزا ضمن رموزها، وعندما تكون اللغة واعية أي تشترط وعي من يتكلم بها فهي تنجس عن اللغة المحلية، أو لغة القول الدارج، واللغة متعارف عليها حين تكون نفعية، ولكنها تنزاح إلى أثر جمالي بوصفها دوال تشير إلى مدلولات أخرى تقع خارج الأطر القاموسية وقوانين المصاحبة المعجمية حين تكون لغة أدبية، من هنا تكتسب اللغة شرعية وجودها، وتكتسب كينونتها بوصفها أنا ولا وعي بوصفها آخر [3]

إن أهمية اللغة الروائية تكمن في:«**قدرتها على بناء مجموعة من العلاقات الإيحائية والترميزية والتناقضية وتشكيل عالم المحاكاة لتنفيه أو تكشفه ، لتترك مجالا للقارئ للتأويل والمشاركة** » [4]. ومن ثم الكشف عن الهم الروائي الذي يتعدد بتعدد الرؤى وأهداف الكتابة الإبداعية أو الأدبية التي تنم عنها الأعمال الروائية وبالتالي تتنوع أساليب اللغة الروائية وطرق التعامل معها وتوظيفها.

---

(1) فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1 ، 1999، ص305.

(2) ينظر : بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية المغاربية ، منشورات سعيدان ، تونس ، 1990، ص 290.

(3) ينظر :المصدر نفسه ، ص 78.

(4) يمنى العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص 58.

حظيت اللغة بعناية أكبر، وإدراك أكبر لوظيفتها البنائية في العمل الروائي ، وكان الاعتناء باللغة أحد السمات التي تميزت بها الرواية المعاصرة بالإضافة إلى استخدام الرموز والأسطورة.

ففي رواية " كوابيس بيروت " امتازت اللغة بالواقعية والإتيان بجمل قصيرة متلاحقة، واللجوء إلى التكرار والإيحاء والكثافة اللغوية وتوظيف الرمز والأسطورة ، فجاءت بالعرافة لتتوج الرواية بنبوءتها التي تلخص مقولة الرواية: « **أرى حزنا كثيرا... أرى دما ...كثيرا من الدم**» [1].

كما تكسب الكاتبة المفردات دلالات جديدة تستمد معانيها من عالم الكوابيس فالثلج لم يعد أبيضا ناصعا ، بل أصبح « **الثلج الشرير**» [2] ، والمطر يسعل « **حين يهدأ الرصاص ويكف المطر عن السعال** »[3] ، والدجاج لم يعد يبيض « **صار ينزف ، صار البيض قطعا من الدم المخثر** » [4]، لأن المدينة تغرق بالجثث وبالدماء ، تصف الساردة مشهدا لجريمة قتل راح ضحيتها شاب « **ظل المسلح يجز عنقه حتى بعد أن تهاوى جسده ، وتدفق الدم من السبيل الجاف ربما منذ أعوام...تدفق الدم...تدفق...تدفق...غسل الشوارع ...صار يعلو يغطي الطرقات ...يصل إلى نوافذ البيوت ... إلى داخل الغرف ...إلى عنقي ..أشهق ...وأنا أختنق بالدم و أصرم ...وأستيقظ** » [5].

الكاتبة استخدمت لغة غريبة كغرابة الكوابيس ولا معقوليتها، لكنها لغة غنية بالإشارات والدلالات الكثيفة التي تظهر دمامة الواقع وتمزقه «**كوابيس تهاجمني من وقت إلى آخر كالجراد الموسمي ...الآن أراها باستمرار ...أرى النمل يخرج من فمي وأنفي وعيوني يأكلني كما لوكنت قدمت منذ زمن طويل...اليوم تمنيت لو أرسم بالكحل خطا فوقي عيني ، لكنني فوجئت بأن رأسي تحول إلى جمجمة عظيمة... لم أعد أرى نفسي في المرآة وإنما سحابة من النار والدخان...وصغرت حتى صرت بحجم ذبابة ... مددت يدي دخلت إلى المرآة ... وفيها شاهدت**

---

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت، ص48 .

[2] المصدر نفسه ، ص82 .

[3] المصدر نفسه، ص 91 .

[4] المصدر نفسه،ص 91 .

[5] المصدر نفسه، ص96 .

حقلا شاسعا أغصانه من البنادق وشاهدت الرجال المقنعين يقطفون البنادق... ويلملمون الرصاص عن الأرض، كما لو كان أكواما من الثمار الناضجة » [1].

إن الحياة التي تعيشها الكاتبة في بيروت تشبه مقبرة، ورأس الكاتبة يتحول إلى جمجمة يتآكلها النمل والمرآة هي رمز بيروت، فهي تعكس ما يدور بداخله إذ تتحول أرضه إلى حقول تنتج البنادق والرصاص بدلا من الثمار.

كما نلحظ استخدامه المستوى العامي في اللغة والذي يعطي للغة وثوقية أكثر و انتشار أوسع بين جميع الطبقات إما المثقفة أو أنصاف المثقفة : «**قالت الجدة : كان يا مكان في قديم الزمان لختى كان ... كان لملك الزمان بنت حلوة وعيونها ذهب وشعرها ذهب ولها أيضا جنية من ذهب تحرسها وتسهر على مستقبلها(...) وتزوجت الأميرة من ابن الملك الجار ... وعاشا في ثبات ونبات .. وخلفوا البنين والبنات .. وتوته توته خلصت الحتوته »**[2]

2– البنية الزمانية في الخطاب الروائي:

أعتبر الزمن منذ الأزل هاجسا حقيقيا في حياة الإنسان ولا يزال حتى وقتنا الحاضر، ولقد حظي باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء لما له علاقة بالحياة والكون والإنسان، فبه يتشكل الوجود والعدم، الموت والحياة، الحركة والثبات، الحضور والغياب فالزمن : « **كأنه هو وجودنا نفسه هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا، إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته و يتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب منها فتيل آما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون يغير من وجهه ويبدل من مظهره فإذا هو الآن ليل وغدا ونهارا، وإذا هو الفصل شتاء وفي ذاك صيف»**[3] .

---

[1] غادة السمان: كوابيس بيروت، ص 110.

[2] المصدر نفسه ، ص 335 .

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد" ، ص199 .

فالزمن جسر يربط بين الوحدة والتباين، له فاعلية معينة تتحدد حسب ظروف مراحله، فهو الصيرورة والديمومة والتحول والتغير بين الماضي والحاضر والمستقبل.

2-1 مفهوم الزمن :

أ- لغة :

الزمن في تراثنا العربي اللغوي و أولها في لسان العرب لابن منظور الذي يذكر في مادة زمن بأنه «**اسم لقليل الوقت وكثيره**» [1].

ثم يأتي بطرس البستاني و يُجدُّ في التفريق بين الزمن و الدهر قائلا : « **إذا كان الزمان يطلق على العصر و على قليل الوقت و كثيره ، فان الدهر يعبر عن المدة الكثيرة فقط** » [2].

أما دائرة المعارف الإسلامية فترى بأن « **كلمة زمان في الغالب للدلالة على الزمان من حيث هو مفهوم فلسفي أو رياضي كما تستعمل بالإجمال للدلالة على الأحقاب الطويلة و القرون ومدة حكم الدول ، وعلى بداية العصور التاريخية**».[3]

ب - اصطلاحا :

يصعب تحديد مفهوم الزمن حيث تعرفه موسوعة " كولومبيا "الأمريكية بأنه " ترتيب متعاقب لكل الأحداث أو الفاصل بين حادثتين في هذه السلسلة المتعاقبة" [4].

ومفهوم الزمن يتضمن إضافة على تعاقب الأحداث و تزامنها أي حدوثها في زمن واحد والزمان هو الرابط لأحداث الرواية المنظمة لها و السلسلة التي تربط بين حلقاته ومن دونه تصبح الأحداث

---

(2) ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان، ج 7 , ط 1، 2000 ، ص 60 .

(2) بشير بويجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري دار العرب للنشر والتوزيع ، وهران، 2002، ص 4 .

(3) المرجع نفسه ،ص 4.

(4) عبد الإله خمار : فن الكتابة تقنيات الوصف منهج مفتوح لاستخدام الرواية لإثراء نشاط التعبير الكتابي ، الجزائر 1898 ص 269 .

مشوشة و مضطربة لا يمكن فهمها وقد جعل مفهوم الزمن الفكر الإنساني يتأمله ويبحث في دلالته و أبعاده العميقة [1] .

2-2 : بنية المفارقات الزمنية في الخطاب الروائي:

إن التدخل الزمني الذي ينتج عن تكسير خطية السرد، ويلغي التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية ويعرضها بطريقة تختلف تماما عن طريقة عرضها في الحكاية يتم من خلال حركتين أساسيتين ، تتجه الحركة الأولى من الزمن الحاضر (حاضر الرواية) إلى الوراء حيث ماضي الأحداث وهذه العودة إلى الماضي تظهر من خلال تقنية الاستذكار(الاسترجاع) أما الحركة الثانية فتتجه من حاضر الرواية أيضا لكن اتجاهها يكون إلى المستقبل عن طريق تقنية (الاستباق) .

أ- بنية الاستباقات في الخطاب الروائي:

الاستباق تقنية زمنية في الخطاب الروائي ويأخذ عدة تسميات مثل : السابقة ، التوقع ، التنبؤ وقد عرّفه جيرارد جينيت على أنه : « **كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما**» [2].

بينما عرّفه كل من "جميل شاكر" و "سمير المرزوقي" على أنه : «**عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا و هذه العملية تسمى النقد التقليدي بسبق الأحداث**» [3]

ومن هذه الاستباقات نجد :

-الاستباق كتمهيد:

إن الاستباقات التمهيدية تطلع إلى الأمام واستكشاف للمجهول حيث تقوم الشخصية الروائية بتخمينات لما يدور من حولها من أشياء مجهولة تكون على شكل استفسارات

---

[1] سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي(النص-السياق) ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ، لبنان ، ط1، 1989 ، ص 61 .

[1] جيرارد جينات :خطاب الحكاية بحث في النهج ، ترجمة : محمد المعتصم ، الجليل الازدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف الجزائر، ط3، 2003 ص 51 .

[2] سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل الى نظرية القصة، ص 40.

والاستباق هنا ما هو إلا تمهيد وتوطئة ، ومن هذه الاستباقات في رواية "كوابيس بيروت" نجد تساءل الساردة عن مصير شقيقها المفقود الذي لا تعرف عنه شيئا منذ غادر المنزل : « **لكن ترى أين هو الآن؟ هل خرج حقا لإحضار الطعام، أم تراه رحل إلى الأبد ...أم تراه يرقد على رصيف الكليمنصو القريب وفي رأسه رصاصة قناص»** [(1)].

هذه الأسئلة نراها في ذهن الساردة وهي تضع إجابات مسبقة عن مصير شقيقها، ويتبين لنا مدى الحيرة والصعوبة التي تواجهها الساردة وهي تحاول القفز من الحاضر إلى المستقبل لأجل معرفة المجهول، و يبدو هذا المقطع السردي كأنه الجواب : « **رن الهاتف... ركضت كالمجنونة ...ربما كان أخي...لم يكن هو ...كان صوتا غريبا .وكان الصوت يقول :طلب مني شقيقك الاتصال بهذا الرقم وإبلاغك أنه في السجن!**

-في السجن لماذا ؟ ماذا أفعل؟

-لقد ألقي القبض عليه بتهمة حمل سلاح غير مرخص به

وانفجرت أضحك وأضحك وأشهق بدموعي ...يا بيروت ...يا مسرح اللامعقول»[(2)].

فالساردة مهدت بإشارات لوقوع هذه الأحداث.

- **الاستباق كإعلان:**

وهو الذي يعلن على سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق فيعد الإعلان كإشارة واضحة وصريحة عما سيقدمه السرد لاحقا وهذا النوع من الاستباقات يضع القارئ وجها لوجه مع الحدث النهائي. ونجد غادة السمان في كوابيس بيروت على هذا النوع من الإعلانات الواضحة والصريحة والتي سرعان ما تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها : « **أشهد كيف يتحول الجسد الحي إلى كومة من الأعصاب النازفة المرمية على سرير بارد في الظلام، بينما تزدهر نبتة الكوابيس الوحشية وتنمو وتخرج من الأذنين والعينين والأنف والفم كما تنمو الديدان والطحالب على فوهات**

---

(1) غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 59.

(2) المصدر نفسه، ص 61.

الجماجم والهياكل نصف المتآكلة في المقابر ...لم أنم جيدا منذ عصور ...طموحي الوحيد نوم بلا أحلام ولا كوابيس» [1].

هي دعوى صريحة للإعلان عن قدوم كابوس جديد مباشرة حيث لا يتأخر ظهور الكابوس الآتي : « ظهر المذيع على شاشة التليفزيون وبدأ يقرأ نشرة الأخبار، كان يرتدي ابتسامة منشأة وثيابا كثياب رجال المافيا ويضع على رأسه قناعا أسود ولا يظهر من وجهه غير ابتسامة وثقبين في موضع العينين يطلقان أشعة شريرة وبما أن الحادث الرئيس» [2].

وبما أن الحادث الرئيسي منعدم في هذه الرواية التي تعتمد على توالي الكوابيس و التي تعبر عن حكايات جانبية لأناس عديدين، فإن هذا المقطع السردي يدل على استمرارية تعايش الراوية مع الكوابيس البيروتية.

ب- بنية الاسترجاعات في الخطاب الروائي:

يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب الروائي و يأخذ تسميات متعددة منها: اللاحقة ،الارتداد ,التذكر ،الاستذكار ,وهي كلها مسميات عدة لمعطى واحد ويعرف الاسترجاع حسب جيرارد جينات على أنه : « **كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة أي التي بلغها السرد** » [3] .

ونجد في رواية كوابيس بيروت عدة استرجاعات تتمثل في :

- استرجاعات الداخلية :

وهي التي تختص باستعادة أحداث ماضية و التي لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية وشخصياتها المركزية ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث .

---

(1) غادة السمان: كوابيس بيروت، ص 136.

(2) المصدر نفسه: ص 136.

(1) جيرارد جينات :خطاب الحكاية بحث في النهج ، ص 51.

ففي رواية "كوابيس بيروت" تعود الكاتبة إلى الحلم الطفولي ومعانقة ذكراه : « **كنت في الرابعة عشر من عمري حين أمسكت بالإبرة وبيد لا ترتجف ثقبت شحمة أذني . اليمنى أولا . ثم اليسرى . شعرت بألم خارق . لكن يدي لم ترتجف . ولم أتردد في ثقب اليسرى بعدها بثواني حتى قبل أن تهدأ ضربات قلبي واندفاع الدم إلى راسي لشدة الألم . كنت قد وضعت الإبرة بالنار وعقمتها . ولم اربط في ثقب أذني خيطا ريثما يلتئم الجرح بل عقمت القرطين الذهبيين الصغيرين وتحليت بهما فورا . تألمت أياما ثم شفي الجرح . ومن يومها تعلمت تلك القوة الجبارة في أعماق كل إنسان المسماة الإرادة...ربما كانت ماساتي أنني طالما استعملت إرادتي ضد رغبات قلبي حتى صار العداء بينهما مستحكما !...** »[1].

إن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية نزوعا نحو الرجوع إلى الماضي من أجل توظيفه جماليا وفنيا على أن الإستذكارات تتفاوت من حيث طول أو قصر مدتها، فهناك استذكارات تعود بالقارئ إلى الماضي بعيدا جدا، وهناك استرجاعات أخرى تعود إلى ماضي قريب، لا يتجاوز الأيام وفي بعض الأحيان الساعات.

- **استرجاعات ذات مدى بعيد :**

من بين هذه الاسترجاعات ذات المدى البعيد، والتي ارتبطت بالزمن الأسطوري الضارب في القدم نجد : « .. **تذكرت الأساطير العربية القديمة ، وتخيلت سيفي مسحورا استطيع أن اشطر به الفندق نصفين**» [2].

وتعود الساردة إلى زمن بعيد دون تحديد التاريخ : « **حينما كنت صغيرة ، كنت أقدم الوعود في نفسي في فترة ما قبل الامتحانات العصيبة .كنت أقرر :إذا اجتزت الامتحانات بنجاح فسأفعل في الصيف كذا ..وكذا ..سأسبح .. سأعتني "برشاقتي" ..سأضل انهض باكرا وأمارس رياضة المشي والسباحة وأظل أطالع وسأعيد قراءة كتبي المدرسية للسنوات السابقة كي ازداد استيعابا لها ...**

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت ، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص103.

وحين كانت الامتحانات تنتهي كنت اقضي الأيام اللاحقة لها في النوم والأكل ومطالعة قصص أرسين لوبين البوليسية !. » [1].

لم يحدد التاريخ للأحداث الماضية فقط كان تحديده بمرحلة من مراحل العمر الزمنية ليعانق تلك الوعود التي كان يقدمها لنفسه، هي وعود في البحث عن الحرية وتحقيق الذات بتجاوز مرحلة الامتحان الصعب التي يمر بها وهي في الحصار المفروض عليها ، فهي محاولة لتشكيل بنيته السردية عن طريق الربط بين الماضي والحاضر

- **استرجاعات ذات مدى قريب :**

هذا النمط يستعمله السارد لتسليط الضوء على مدة قريبة حيث الماضي القريب الذي ما يزال حيا في الذاكرة الشخصية ففي رواية " كوابيس بيروت " ، نجد تلك الاسترجاعات التي تبعث من كيان الساردة في عودتها لذكرياتها مع يوسف النابعة من دهاليز ذاتها سواء كانت حاضرة أو ماضية، فأخذت حيزا معينا من ص 74 إلى ص 78 .

في الخطاب الروائي نجد الأزمنة تتداخل فيه بتنوعها، الماضي، الحاضر، المستقبل ذات المدى البعيد والقريب مع وجود تلك الاسترجاعات والاستباقات الداخلية والخارجية والتي تساهم إلى حد بعيد في تشكيل بنية الخطاب ودلالته، فالانطلاق من الحاضر إلى الماضي هي معانقة الذكريات عبر الذاكرة والانطلاق إلى المستقبل هو معانقة الحلم والتوقع.

3- البنية المكانية في الخطاب الروائي:

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي ,حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل.

---

[1] غادة السمان: كوابيس بيروت، ص170.

3-1 مفهوم المكان :

أ – لغة :

لقد ورد مصطلح المكان في لسان العرب,فنجد : « **المكان و المكانة واحد,المكان في أصل تقدير الفعل مفعل لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والدليل على أنه المكان مفعل هو أن العرب لا تقول في معنى هو معنى مكان كذا وكذا إلا مفعل والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع**»[1].

ب– اصطلاحا :

أما من الناحية الاصطلاحية فقد اختلفت مفاهيمه نتيجة لاختلاف الدراسات والاجتهادات إلا أنها استعملته كإطار تسير عليه أحداث الرواية، ف "عبد المالك مرتاض" قد قدم بعض التفسيرات لمرادفات عدة للمكان كالحيز والفضاء وغيرهما : « لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده »[2].

المكان أحد ركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي ولا سيما الرواية ، لأنها تشتغل بشكل مكثف على المكان فهو أبرز الضروريات التقنية في الخطاب الروائي ، فأهميته لا تقل عن أهمية الزمان والشخوص لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان بل لابد أن تقع في فضاء مكاني أو مكان يصوره الكاتب ، بواسطة اللغة على خلاف الأمكنة الأخرى السينما والمسرح التي تتم مشاهدتها بالعين ،فالمكان في الرواية هو الذي يجعل أحداثها محتملة الوقوع ، بمعنى أن يقوم القارئ بواقعتها ، ولذلك فالروائي يكون دائم الحاجة إلى رسم المكان الذي تقع فيه أحداث روايته غير رسم هذا المكان يختلف من راوي إلى آخر ومن رواية إلى أخرى .

---

1 ابن منظور : لسان العرب ،دار صادر بيروت مادة مكن ، ج 5 ،ط1، 1995 ، ص 114.

2 عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد، ص141.

3-2- المكان في الخطاب الروائي "كوابيس بيروت":

يتشكل الخطاب الروائي من عدة بنيات تتآلف فيما بينها لتصل إلى دلالة معينة فتتحدد جمالياته و المكان واحدا من هذه البنيات التي تحتاج إليها العملية السردية .

و يمكن القول إن هناك قارة ثابتة تمثل البنية الكبرى كبيروت و التي تتحقق فيها أحداث مختلفة في حين توجد أماكن بداخلها تمثل البنيات الصغرى كالمنازل ،الأزقة،الفنادق ،المطارات المقاهي و غيرها .

أ- البنيات المكانية الكبرى:

بيروت :

تحضُر بيروت في "كوابيس بيروت" كبؤرة للحكاية و منطلق الحكي فتتجلى فوق الفضاء الورقي بكل أبعاده ،فاسم بيروت هو وصف بنية المكان.

بيروت الحرب الدمار، والتي تقدمها الساردة برؤية واسعة من خلال محاورتها للمكان "بيروت" بكل تفاصيله و جزئياته و قدرتها على إدراكها له: «**وكنا رعايا مملكة الحب، و كان علينا أن نلتفت إلى الوراء لنرى بيروت تتربص بنا كالوحش ...بيروت كل ما فيها قائم عل مناصبة العداء للعدالة و الحق و الرب أي على مناصبة العداء للحب**» [1] .

أصبح المكان يمارس العنف و الظلم وازدادت المعاناة بفقدان مبادئ الحق و العدالة فكانت الأبعاد البنائية منطلقة من نزعة درامية تميزت بها الرواية وتضاعفت سماتها المأساوية ، فكأن بيروت امرأة ترفض وتقبل وتنتقض:« **أيتها السيدة التي اسمها بيروت...شفتاك مشققتان كالقرميد ، وجهك محروق كرمل الصحارى، عنقك هزيل كطائر محروق العش كيف تستمرين؟... إنك لم تعودي**

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت، ص 74.

جميلة، هذه السيدة التي اسمها بيروت تراها تنتحر أم تخلع أقنعتها لتخرج من رمادها جديدة كطائر الفينق » [1].

بيروت الأسطورة التي تحترق و تنتفض لأجل العدالة و الجمال و الصمود في سبيل البقاء ، فهي كطائر الفينق يحترق و ينتفض من رماده للاستمرارية فرغم الحرب إلا أن الشخصية متشبثة بمكانها بموطنها بتاريخها، رغم الانفجارات التي تشهدها وترصد القناص لهم إلا أن الرغبة الجامحة في البقاء هي في الأصل التمسك بالعروة الوثقى الممثلة في حب الوطن : « **هل يمكن لجراح أهل المدينة جراحهم الداخلية أن تندمل و يعود آل شيء كما كان،كما يأمل البعض،.......رغم خوفي و جوعي و عزلتي و جراحي....... كل ما حولي يجعل الاستمرار معجزة...لكني أستمر ،دونما جهد، أسقط إلى قاع اليأس، لكني ما ألبث أن أعود تلقائيا إلى السطح ، إنها الحياة تتدبر أمرها في النهاية»** [2].

ب– البنيات المكانية الصغرى:

البيت:

البيت في "كوابيس بيروت" هو المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية والذي تتحدد هويته في أنه جبهة للقتال وتصفه لنا الساردة بكل جزئياته:«**ظللت أتأمل شقوق النوافذ و القمريات أي النوافذ الصغيرة و المستديرة الملاصقة للسقف والتي لا خشب يغطيها و توجد في آآثر البيوت الدمشقية والبيروتية القديمة،كان الغرض الأساسي منها إدخال مزيد من النور نهارا إلى الغرف الشاهقة الجدران و السماح بدخول ضوء القمر إليها ليلا »** [3] .

بناء مكانها ينبعث من أصول الحضارة العربية المعروفة بالهندسة المعماري، بنوافذها المختلفة الأشكال ، جدرانها العالية هذا للأسباب التي تستدعيها هندسة المكان والتي تتساءل عنها الساردة :

---

[1] غادة السمان: كوابيس بيروت، ص 146.
[2] المصدر نفسه،ص 156.
[3] المصدر نفسه،ص19.

« للمرة الأولى ألحظ أن واجهة بيتنا بأكملها من الزجاج ونصفه من الزجاج الملون على الطراز القديم ،الزجاج الملون قد يعني مناخا بيزنطيا روحيا ساحرا في أيام السلم ،أما في الحرب فالزجاج مرشح لأن يصير قطعا من الخناجر المتطايرة في كل الاتجاهات في حال حدوث انفجار ...الرجل الذي بنى هذا البيت لم يكن يفكر بالحرب ،آان يفكر بالحب و السلام و الأفق»[1] .

يستوعب هذا المكان بارتباطه مع الأحداث الخارجية "الحرب" ليعطي له بعدا عميقا و فهما صادقا مع تبيين طبيعة الصراع الخارجي الذي انتقل إلى صراع داخلي من خلال البحث المتواصل عن مأمن عن مكان بعيد عن صوت الانفجارات و الرصاص و أيادي القناص ، صراع تعيشه الشخصية في حيز مغلق يحدده البيت و الدهليز و دكان الحيوانات الأليفة وبيت العم فؤاد ، فبعد البيت الذي انعدمت فيه كل مقومات الحماية و السلام تلجأ الشخصية الروائية لتحتمي بالدهليز الذي يدفع بأحداث الرواية إلى مسار آخر: « **عادت الصواريخ ... أشعر بالإعياء أحتمي بالدهليز، مهددة بالموت ، مطمورة تحت رف الكتب الكبيرة ،آه الدهليز يحيط بي من كل جانب ... تراه قبري ؟ ...هدأت الانفجارات قليلا ... غادرت الدهليز مقري الحربي** » [2] .

إنه المكان الذي يحمل دلالات الخوف و الذعر جراء الظروف الحربية ، الصورة القاتمة للحياة البيروتية أثناء الحرب و الصورة الحقيقية للصمود و المقاومة ، فالدهليز بكل معانيه جسد حالات الخوف و الذعر ،القلق و الاضطراب ، الأحلام و الكوابيس ، فكان مكانا يحمل الكثير من المتناقضات ، ففيه الموت باعتباره قبرا و منه الحياة بتجددها و خاصة عندما يحل السكون بصمت أصوات الحرب المختلفة . هذا الذي يساعدها في طلب الحرية بمعانقة مكان آخر و هو دكان الحيوانات : « **إنه الليل ،و أنا قد قفزت إلى داخل الدكان ... قفزتي أثارت همهمات و أصوات غريبة ... إذن لم يموتوا و لم يهربوا و لكنهم مثل بقية الحي تماما ... في حالة ذعر و خوف ...**

[1] غادة السمان : كوابيس بيروت، ص40.
[2] المصدر نفسه ، ص 70-72 .

أتجول بين دكان بائع الحيوانات الأليفة و ضوء الشارع يرتجف مع آل انفجار ... سوف أطلق سراحها... سوف أمنحها الحرية و الفرح ... سأحررها من البؤس الذي تحياه» [1] .

لقد أعطى هذا المكان للساردة شعورا قويا في البحث عن الحرية من خلال الحيوانات المسجونة فكان بمثابة المنقذ من الكآبة والحزن الذي تعيشه في قفصها هي الأخرى . فألهمته روح التجدد وامتلاك الوجود حتى وإن كان وهما، لكن مجرد التفكير في لحظات التحرر هو الرغبة في الحياة والتمسك بالبقاء حتى و إن كانت المقومات التي حوله لا تساعد على بلورة الفكرة و تحقيقها.

المكان في رواية غادة السمان: «**ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات وإنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات... ويمكن إدراك ذلك باستقراء الدور الذي تلعبه الأمكنة في الرواية** »[2] ، وهكذا نتأكد من أن المكان أصبح عنصرا أساسيا في الرواية .

---

[1] غادة السمان: كوابيس بيروت، ص 84-85.

[2] عبدالعزيز شبيل: الفن الروائي عند غادة السمان ، ص 54.

خاتمة

خاتمة:

تستوقفنا خاتمة البحث لنحاول من خلالها رصد بعض ما استنتجتاه في حوصلة هذه الدراسة ومن أهم هذه النتائج نذكر:

– صعوبة تحديد مفهوم واضح للذات، سواء أكان ذلك في المعاجم القديمة أم الحديثة أم في الدراسات الحديثة التي اختلف المفهوم لديها في ماهيته أو منزلته أو مجاله أو مدى فاعليته . وهذا كلُّه يشير إلى صعوبة حصر وتحديد مفهوم واضح الدلالة للذات.

–كثرة إقبال الدراسات والأبحاث في الأدب الحديث على الذات، فقد شهدت مؤخرًا اهتمامًا خاصًا بالذات مؤطرًا بتوجهها الخاص الذي ابتعد في مجمله عن هوية الذات المبدعة.

– خلط الدراسات والأبحاث بين مفهومي الذات والشخصية، خصوصًا في الدراسات ذات الطابع الفلسفي .

– صعوبة حصر مفهوم الذات بالنسبة لعلماء النفس لأَنه مفهوم ضبابي لا يمكن إدراكه بشكل حسي إلا من خلال السلوك من جهة، ولأنه من جهة أخرى مفهوم متسع أيضًا يقترب في كثير من جوانبه إلى مجال الفلسفة.

–كثرة المصطلحات المرادفة للذات، ومنها" :الأنا "و"الفرد "و"الشخصية "و"الإنسان "و"النفس " مما شكَّل عائقًا أمام الدارسين والمنظرين لذلك المفهوم.

– كان من أبرز ملامح الذاتية في الرواية المدروسة، بروز ضمير المتكلم بنوعيه المفرد والجمع، لكن المفرد تصدر الجمع وذلك لرغبة الذات الحديث عن أناها بشكل مفرد .

– تعد الذات أحد الأبعاد المهمة للشخصية الإنسانية وتتفاوت درجة حضورها في الخطاب الروائي من خطاب إلى آخر ، تتعد بتعدد المقامات السردية وزوايا الرؤية فكانت ذوات رواية كوابيس بيروت متعددة نجد منها: الذات المتمردة ، الذات الساردة ، الذات العاشقة، الذات الأدبية والفكرية ...الخ، وبدت الذات المتمردة هي الأكثر حضورًا من ناحية كمية ودلالية في الرواية، ثم تحول هذا التمرد إلى ثورة على المحيط بها من الموجودات السياسية والاجتماعية.

– اتسمت الذات في روايات "غادة السمان "بالتنوع والتعدد والاختلاف في محطة تكتسب لونا وطعما مغايرا ,تحمل في ثناياها صورة معبرة عن واقعها ذات متأصلة في انتمائها إلى التاريخ والدين ضاربة في جذورها في أعماق الذاكرة ترتد إليها كلما دعت الضرورة والحاجة إلى ذلك

–وارتبطت الذات في أعمال" غادة السمان" الروائية بكل ما هو سياسي واجتماعي فصلت فيه القول المتعلق بواقع البلاد خلال الحرب الأهلية وتتأرجح الذات في رواية "كوابيس بيروت " بين الخوف والتردد والاستقرار ممثلة حالة نفسية مزرية ، أفرزت نوعا من السلوكيات والانفعالات التي عكست الوضع الاجتماعي والسياسي .

– تجعل الروائية من الذات هدفا وغاية تريد الوصول إلى كمالها ومحاولة رسم معالمها لتبدو لنا سوية تامة بفكرها ووعيها واديولوجيتها وفلسفتها ,وتدين بالأخلاق والسلام والحب والصدق .

تلك هي لحظات الكتابة الإبداعية التي ميزت الرواية عند "غادة السمان" ,تمظهرت خلالها الذات في أشكال وصور ,إذ تبدو مناضلة ومتمردة وثائرة على الوضع السياسي والاجتماعي .

– تعد رواية " كوابيس بيروت " وثيقة تاريخية يستعين بها المؤرخ في تحليل الأحداث.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا إلى تقديم فكرة – ولو بسيطة – عن تعدد الذوات في رواية كوابيس بيروت للروائية غادة السمان

والله الموفق والحمد لله

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة

4- آليات تشكل الذات في المنحى السردي الروائي "كوابيس بيروت"

–القرآن الكريم برواية ورش عن الإمام نافع

– قائمة المصادر والمراجع :

قائمة المصادر:

1- ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، لبنان ، ط1، 2000 .

2- غادة السمان : كوابيس بيروت ، منشورات غادة السمان ، بيروت ، ط3 ، 1979 .

– قائمة المراجع :

1- إبراهيم احمد أبو زيد : سيكولوجية الذات والتوافق ، دار المعرفة الجامعية ، 1987.

2- إحسان عباس : فن السيرة ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ،الأردن ،ط1 ، 1996 .

3- احمد حيزم : في مسالة الذات وأحوالها في ديوان البحتري، مجلة الموارد، تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،2005.

4- احمد زايد : علم الاجتماع بين الاتجاهات الكلاسيكية و النقدية ،دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1984 .

5- الأخضر بن السائح : سرد المرأة وفعل الكتابة دراسة نقدية في السرد واليات البناء ، دارالتنوير الجزائر ، 2012 .

6- بشير بويجرة محمد : بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري دار العرب للنشر والتوزيع ، وهران، 2002 .

7- بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية المغاربية ، منشورات سعيدان ، تونس ، 1990

8- جليلة طريطر : مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي "بحث في المرجعيات"، تونس، مركز النشر الجامعي ، 2004 .

9- جيرارد جينت :خطاب الحكاية بحث في النهج ، ترجمة : محمد المعتصم ، الجليل الازدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف الجزائر، ط3، 2003 .

10- حسن النعمي:الرواية السعودية واقعها وتحولاتها،الرياض، وزارة الثقافة والإعلام،

وكالة الوزارة للشؤون الثقافية،1430 هـ .

11- حماد محمد حسن : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1997 .

12- خليل الموسى: آفاق الرواية بنية وتاريخا ونماذج تطبيقية، اليازجي،دمشق ، ط1، 2002.

13- الربيع ميمون : نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية ، سلسلة الدراسات الكبرى ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1، 1980 .

14- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ، تر : منذر عياشي ، الدار البيضاء ،1998 .

15- زهور كرام : السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء،ط1، شركة النشر والتوزيع، 2004 .

16- س .كالفن هول : مبادئ علم النفس الفرويدي ، تر : دحام الكيال ، مكتبة دار المتنبي ، بغداد، ط1، 1988 .

17- السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية ، مصر، 1997 .

18- سعيد بنكراد :السرد الروائي وتجربة المعنى،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب ، ط1، 2008 .

19- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي(النص–السياق) ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ، لبنان ط1، 1989

20- سمير المرزوقي ، جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ط1

21- صلاح صالح : سرد الآخر " الأنا والآخر عبر اللغة السردية " ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2003.

22- صلاح صالح:سرديات الرواية العربية المعاصرة،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر ط1، 2002

23- عبد الإله خمار : فن الكتابة تقنيات الوصف منهج مفتوح لاستخدام الرواية لإثراء نشاط التعبير الكتابي ، الجزائر 1898 .

24- عبد العزيز شبيل : الفن الروائي عند غادة السمان ، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة . تونس ، ط1 ، 1987 .

25- عبد الله أبو هيف : الجنس الحائر "أزمة الذات في الرواية العربية" ، بيروت ، رياض الصلح للنشر، 2003 .

26- عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،ط1، 1998.

27- فورستر أ.م : أركان الرواية ، تر : موسى عاصي،جروس برس، طرابلس، لبنان ط1، 1994 .

28- فيصل دراج : نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999

29- فيصل دراج وآخرون : دراسات في الرواية العربية الرواية والسيرة الذاتية ، المؤسسة العربية بيروت ، لنان ، ط1، 1998

30- فيليب لوجون : السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي ، تر: عمر حلي ، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1994

31- فيليب هامون : سيميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد ، دار الكلام ، الرباط-المغرب ،ط1، 1990

32- قحطان احمد الظاهر:مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق،دار وائل للنشر والتوزيع، ط1،2004

33- محمد البارودي:عندما تتكلم الذات،السيرة الذاتية في الأدب العربي،اتحاد العرب، دمشق،2005

34- محمد الشاوش : أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، المؤسسة العربية للنشر ، تونس ،2006

35- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، مكتبة نهضة مصر، ط3، 1977 .

36- محمد نجيب العمامي:الراوي في السرد العربي "رواية الثمانينات في تونس"،ط1، دار محمد الحامي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

37- محمد نور الدين افاية : الهوية والاختلاف ، الدار البيضاء ، 2004
38- مصطفى سويف : مقدمة في علم النفس الاجتماعي، القاهرة ، مكتبة الانجلوا، 1983
39- معن خليل عمر : نقد الفكر الاجتماعي المعاصر، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2
40- يمنى العيد : فن الرواية العربية ، دار الآداب بيروت ، ط1 ، 1996
41- بونوروف رولان واونيليه ريال : عالم الرواية ، تر : نهاد التركلي،دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1991 .

- قائمة المعاجم:

1- المنجد في اللغة العربية المعاصرة ، دار المشرق بيروت، ط 2، 2001 ، مادة "ذو"
2- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط ، مطبعة دار العودة تركيا ،ج1

- المجلات والدوريات:

1- سهير القلماوي : اتجاهات جديدة في الرواية العربية، مجلة القصة ، عدد 1 ، فبراير، 1964
2- صالح الغامدي : سير ذاتية الرواية العربية السعودية ، مجلة علامات ، ج1 ، العدد الثالث عشر ، 2004 .
3- عادل الدرغامي : إشكالية النوع والتجنيس السيرة الذاتية نموذجا ، مجلة علامات ، ج 65، مج 17 ، جمادى الأولى ، 1429 هـ / 2008م
4- محمد برادة : الرواية العربية و الآخر ، مجلة اوغاريت ، باريس ، العدد السادس ، 2006
5- يوسف أبو رية :الرواية العربية من انشطار الذات إلى تعدد الآخر، مجلة اوغاريت ، باريس، العدد السادس، 2006 .

المواقع الالكترونية:

www.matarmatar.net

قائمة المصادر والمراجع


تم بحمد الله

ملخص الدراسة :

يدرس البحث "تعدد الذوات" في عمل روائي ألقى الضوء على مرحلة من مراحل الحرب الأهلية اللبنانية وهو"كوابيس بيروت" للروائية "غادة السمان " التي سجلت حضورها في عالم الرواية العربية من خلال كتاباتها التي واكبت أحداثاً هامة مرت بها لبنان.

يمثل هذا العمل دراسة تحليلية للرواية موضوع البحث مركزة على الذات التي تعد احد الأبعاد المهمة للشخصية الإنسانية والتي تعددت بتعدد المقامات السردية .

استقرت من الرواية أنواعا عدة للذوات منها : الذات الساردة , الذات المتمردة , الذات المثقفة...الخ ، واستطعت أن أتبين سمات هامة للشخصية في مرحلة الحرب الأهلية اللبنانية حيث اتسمت الذات بالتعدد والتنوع والاختلاف في محطة تكتسب لونا وطعما مغايرا تحمل في ثناياها صورة معبرة عن واقعها وارتبطت الذات في أعمال غادة السمان بكل ما هو سياسي واجتماعي فصلت فيه القول المتعلق بواقع البلاد خلال الحرب الأهلية .

Résume

Le présent travail de recherche comporte une étude sur la "Multiplicité des personnalités" à travers un roman ayant mis la lumière sur une période de la guerre civile libanais, ce roman est intitulé "cauchemars de Beyrouth " de "Ghada Samman" qui a marqué sa présence dans le monde de la littérature arabe à travers ses écrits qui ont accompagné d'importants événements vécus par le Liban .

Ce travail est une étude analytique du roman objet de la recherche, elle est axée sur la personnalité, qui représente une des dimensions importantes de la personnalité humaine qui se multiplie avec la multiplicité des épisodes de récit

Nous avons interpréter dans ce roman plusieurs personnalités ,savoir: la personnalité du narrateur ,la personnalité rebelle, la personnalité instruite ,...etc.

Nous avons en outre pu déterminer les importantes caractéristiques de la personnalité durant la guerre civile libanaise, elle se caractérisait essentiellement par la multiplicité et la diversité dans une station lui donnant une couleur et un gout différents ,portant en ses profondeurs une image réfléchissant la réalité .La personnalité se rapportait dans les écrits de "Ghada Samman" avec tous ce qui est politique et sociale, en décrivant avec détail la réalité du pays pendant la guerre civile.